

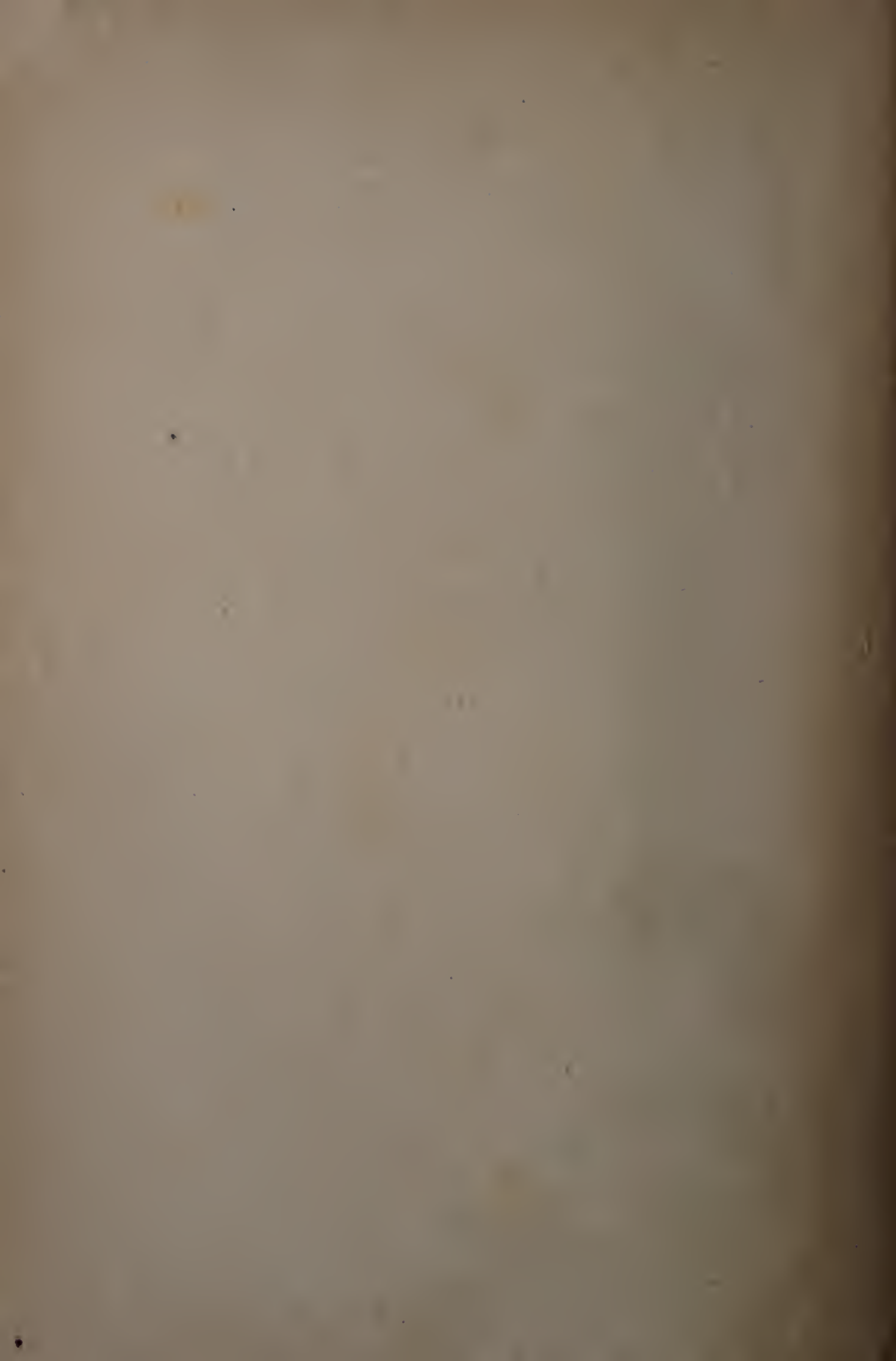
ISAUTO ACCLIVE

Pagine

d'arte drammatica



= PESCARA =
CASA EDITRICE
✿ ABRUZZESE ✿
1909



PAGINE D'ARTE DRAMMATICA

ISAUTO ACCLIVE

PAGINE

D'ARTE DRAMMATICA



PESCARA
CASA EDITRICE ABRUZZESE

1909

Proprietà letteraria

PESCARA — Industrie Grafiche.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

PREFAZIONE

Che cosa vuol essere questo libro, se non la prefazione alle opere che l'autore spera di poter compiere per il Teatro?

ISAUTO ACCLIVE

Febbraio 1909 - Roma.

INDICE

I mezzi della rappresentazione	Pag. 11
I mezzi scenici	» 43
Il temperamento drammatico (L'attore moderno)	» 65
La scena su le scene (Il senso della forma)	» 87
L' <i>ambiente</i> su le scene (Realtà di mezzi a scopo ideale)	» 105
Le simpatie del pensiero	» 135
Gli affluenti del genio	» 163
Arcaismi drammatici	» 197
La psicologia dello spettacolo teatrale	» 209
Aristotelismo ed aristocrazia	» 237

I mezzi della rappresentazione



Che cos'è la vita? Una rappresentazione. Che cosa facciamo noi con tutte le nostre azioni? Rappresentiamo.

Nient'altro fa l'uomo dal momento in cui, neonato, con il pianto, chiede di succhiare, fino al giorno in cui, nel rantolo, guarda attorno a sè come ad esprimere lo strazio della fase agonica.

Il riso, il pianto, la veglia, il sonno, tutti gli atti, ogni movimento, la minima mossa della bocca, la più piccola alterazione della voce non sono che mezzi di rappresentazione. Il nostro viso, la nostra voce, i nostri gesti non fanno che narrare quanto prova l'animo nostro, non sono che le nostre spie. Non c'è desiderio che ci assalga che non trovi in noi, incoscienti, i suoi mezzi di rappresentazione. Provatevi a non avere la fisionomia turbata quando desiderate ardentemente di rivelare i vostri sensi a una persona. Provatevi a non avere il viso collerico quando correte a vendicare un insulto.

L'astuzia di taluni consistè proprio nell'uso di questi mezzi naturali di rappresentazione, onde ingannare il prossimo su la profondità dei dolori che lamentano. E questa astuzia è di una sapienza unica, perchè non convince chi non rappresenta, perchè più convince chi meglio raffigura.



L'idea, nell'opera drammatica, è come il pensiero nel cervello umano, un'invisibile, che giunge alla nostra conoscenza, alla conoscenza dello spettatore, con una maniera, ossia con la rappresentazione esteriore per via di una più o meno ricca serie di mezzi. Anzi, l'opera drammatica, per raggiungere l'effetto, deve vestire l'altezza dei mezzi esplicativi. L'idea deve restare l'animatrice, la genitrice di quel corpo che si chiama spettacolo.

Io posso provare una dolce sensazione, ma nel medesimo tempo posso farla ignorare ai più che mi circondano, se non rappresento; se non esterno l'animo mio. Quella che convince è sempre l'immagine, la forma, l'esteriorità delle cose. L'idea non è percepibile per altro tramite; è la rappresentazione che ammette la comprensione.

L'intelligenza degli animali, anzi l'intelligenza dell'uomo, in un certo modo, non è che una nostra astrazione e — diciamo pure — una nostra figura; perchè la forza, il valore nostro non è che nelle nostre esplicazioni. L'intelligenza è quel fuoco che noi immaginiamo dietro

alle azioni umane, come una causa. Gli stessi minerali si differenziano per la cristallizzazione, per questa forma che fa conoscere la loro essenza.

L'uomo, anche quando s'è fissato nel pensiero d'una esistenza soprannaturale, non ha saputo allontanarsi neppure un istante dalle forme, dalle raffigurazioni. Per quanto in Dio, nel Paradiso, nell'Eternità si vogliano riconoscere gioie ed ebrezze ed altitudini superiori al più alto dei nostri atti terreni, per rappresentarli non abbiamo fatto altro che le nostre solite figure; e ciò inevitabilmente, perchè pensiero è rappresentazione, perchè è forma e figura tutto quello che ci fa pensare.

Anche il dolore di una creatura umana è una figura, perchè il viso, la voce, tutta la persona, insomma, si atteggia come non già nell'allegrezza. Tra le nostre facoltà fisiche non ve n'è una che non sia rappresentazione, che non si presti in diverse guise alla pittura umana. La voce, nella facilità delle sue modulazioni, è di per se stessa un teatro ove si susseguono mille visioni.

Chiusi nella nostra stanza, quante volte non abbiamo conosciuti i sentimenti e quasi la fisionomia degli altri, porgendo orecchio alle diverse voci salienti dalla strada? Quella voce infantile, allegra, non solo è per noi la figura di un fanciullo, ma di un fanciullo con una data fisionomia. Quell'altra voce, iraconda, è per noi un'intera figura di uomo spaventoso. Noi *vediamo* subito il tipo e la scena anche senza affacciarci alla

finestra; ed affacciandoci, obbedendo a quella che si chiama curiosità, confermiamo che quelle voci ci hanno dato la certezza di una data scena. Noi ci affacciamo come per controllare la nostra fantasia, per vedere se la realtà corrisponde alla nostra immaginazione.

*
* *

Il giudizio, il raziocinio, la memoria, l'astrazione, l'analisi, tutti gli atti dell'intelligenza sono rappresentazioni. E così, come Omero e Dante, sono raffiguratori il Bruno, il Colombo, lo Shakespeare, il Galilei, il Keplero, l'Harvey e tutti i genii più dissimili. L'ideazione della forma del del mondo ha esposto il Colombo alle derisioni di Salamanca, ai patimenti del viaggio e finalmente alla gioia della scoperta.

Il linguaggio, sia secondo la teoria monogenetica che secondo quella poligenetica, è sempre lo specchio dell'anima, un quadro colorito tanto quanto l'elevatezza dello spirito umano. E che la parola sia, a detta dell'Humboldt, « piuttosto che un fatto, un continuo farsi, un divenire » è una gran verità, perchè essa ci rappresenta più di ogni altra cosa, passo per passo, il progresso nostro.

Quindi, a me pare che parlar di linguaggio metaforico e figurato sia commettere una tautologia, perchè linguaggio, suono e figura, vengono dalla stessa fonte e dicono la stessa cosa.

Mi si dirà, che voglio guardar troppo per

la sottile, chè è figurato quel linguaggio che aspira maggiormente alle raffigurazioni; ma io mi son soffermato in questo punto soltanto per far intender bene ciò che a molti poteva esser sfuggito.

Non c'è parola che non abbia senso mimetico, perchè è continua in noi la smania della rappresentazione, quando siamo a comunicare con gli altri.



Bisogna capire che la prima persona che noi imitiamo o meglio che noi tentiamo di imitare, è la nostra stessa. Il più grande attore non è già quello che imita gli altri, ma quello che imita se stesso, quello che sa esternare chiaramente l'anima sua. Nel « *conosci te stesso* » vediamo ancora il più grande degli avvertimenti, e lo riconosciamo quando ci sentiamo toccati da sensazioni che non riusciamo a definire, quando ci troviamo dinanzi a fremiti che ci fuggono, inafferrabili.

Se le opere letterarie degli altri ci piacciono fino all'entusiasmo, è perchè troviamo in esse ciò, che pur non riuscendo ad esternare, sentiamo in noi. Chi loda l'opera del letterato, canta, inconsciamente, l'esplicazione di un'idea propria, nascosta, fino a quel momento, dietro l'incapacità dei pochi mezzi esplicativi.

Succede di trovare su la bocca di persone presso a poco ignoranti qualche verso dei poeti

più celebri. E come mai — ci possiamo chiedere — tanta devozione del genio, da parte di un uomo incolto?

Non è devozione del genio, o pompa letteraria, non è saccentismo o sforzo mentale; non si tratta che del suono, del verso capace ad esprimere come nessun altro quel dato sentimento. L'ignorante non s'accorge neppure di citare parole d'altri, ma gli sembra di rivelarsi con i soli suoi mezzi. E noi vediamo così la costituzione dei proverbi, che sono *l'espressione di tutti*, benchè è indubitabile che un giorno siano stati detti, se non scritti, da una sola persona.

Infine, tutta la potenza degli scrittori, mentre sembra inclinata ed anzi consacrata a farci conoscere l'anima loro, serve ad ogni uomo perchè conosca se stesso. E il successo dell'autore tanto è più grande e duraturo, quanto più tutti gli uomini si sentono come autori dell'opera medesima.

La sete oscura di conoscer se stesso ha reso comune il desiderio della lettura ove pare che noi corriamo a studiar gli altri, ma dove in realtà giungiamo ad apprendere qualcosa dell'anima nostra.

Il meno letterato dei popolani, dopo aver sentito un dramma passionale o letto un romanzo tragico, vi dirà che egli *sente* che si sarebbe comportato come il protagonista, che avrebbe strozzato l'infame, perchè l'anima sua non potrebbe reggere a tanto oltraggio. Egli vi parlerà come se fosse stato lui a ricever l'offesa e a vendi-

carla. Il popolano vi parlerà così, non già per quello che voi potete credere cieco istinto sanguinario, ma perchè è giunto a capire — a traverso lo studio dell'anima altrui — l'anima propria. Egli, dinanzi a sè, non vede più nè libro nè teatro, ma contempla per la prima volta la sua coscienza, e la contempla direi quasi con ammirazione, con la gioia di essere riuscito a capirla.

Non esiste letterato che più o meno non intuisca questo fatto e non sappia che nel fremito della sua figura concezionale, non si rivela soltanto una sua ed esclusivamente sua intenzione, ma l'essenza reale dello spirito delle genti. E resta il miglior indice della genialità dell'autore quell'entusiasmo che invade il pubblico dinanzi ad un'opera. L'ignoranza umana non fu mai tale da non permettere di arrivare a comprendere le opere di valore. Ed invano Dante e lo Shakspeare — ad esempio — sembrano offrire prova contraria, perchè noi aggiungiamo che per ammirare un'opera bisogna conoscerla; cosa che non era concessa — per ragioni che si sanno — in quel corso di tempo in cui i due genii erano quasi caduti in oblio.



Tutti i romanzieri del mondo, per quanto abbiano propeso, per un fenomeno semplicissimo, al tratteggiamento del loro proprio tipo, mai riuscirono a dipingersi con una certa chiarezza prima

di aver toccato la maturità e qualche volta la vecchiaia.

Ci sarebbe da dar luogo ad uno studio molto importante, qualora si volesse mostrare nelle successive concezioni dei genii lo sviluppo, la raffigurazione delle loro singole anime. Io credo che l'ultima immagine del pensatore sia la più vicina, la più simile al suo tipo stesso. Ma, per ottenere dei risultati effettivi, bisognerebbe con pazienza farsi alla disamina di tutte le concezioni di un ingegno, dalla più piccola alla più grande e dalla prima all'ultima. E a un gran risultato si giungerebbe certamente; perchè penso che questo dar fuori di opere talvolta cattive sia sempre lo sforzo compiuto per esternare la propria anima, soltanto la propria anima, che è poi l'anima di tutti gli uomini.

A simiglianza di quei vulcani che gittan fumo prima di erompere con l'illuminazione del loro fuoco, noi, quando siamo a volerci rappresentare come risultiamo nel fondo della coscienza, diamo innanzi tutto non altro che scorie, che ci fanno apparire non curanti di noi stessi.

La difficoltà che si trova nell'esplicazione del nostro « io » fa questo ed altri giochetti; fa sostenere, per esempio, che il tale o il tal'altro uomo siano radicalmente cambiati.

— Ma sicuro — dice il sostenitore di questa asserzione — ma sicuro che tu sei cambiato. Dieci anni fa, quando io ti conobbi, eri timido... Che vuoi che ti dica... non ti conosco più... Eri tutt'altro...

— Non ero, ma apparivo diverso. L'uomo non muta — nel vero senso della parola — ma riesce poco alla volta ad esplicar se stesso, a completare la propria fisionomia. La timidità che tu accusi essere stata in me è per l'appunto nel caso mio il primo passo della sensibilità del mio temperamento. Se da un ragazzo vediamo escir fuori un giovanè che non ci figuravamo, lo dobbiamo non alle finzioni dell'essere che esaminiamo, ma bensì alla nostra imperizia stessa.

Più si presenta complicata, strana e talvolta morbosa l'anima del bambino, più dobbiamo studiarla e aspettarci grandi cose.

Sono ridicoli quelli che tentano sculparsi di non comprendere una persona coll'aggiungere di non conoscere quasi se stessi. Se per fidarci degli altri occorresse prima conoscer se stessi, ci si potrebbe rinchiudere nella diffidenza più atroce e si dovrebbe rinunziare ad ogni rapporto sociale. La maggior parte degli uomini, muore senza aver capito nulla di se stessi, tanto che se, per modo di dire, potessero per un attimo risorgere dalla tomba e scrutare l'immagine che hanno lasciato nello spirito dei conoscenti, stupirebbero come dinanzi a un quadro che non li riguarda, come dinanzi a un uomo che non hanno mai visto, come dinanzi a una figura con la quale essi non hanno mai avuto nulla a che vedere.



Questa non deve essere considerata una digressione, perchè parlando dei mezzi della rappresentazione non potevo tralasciare quella che ogni uomo, per conto suo, nel suo piccolo mondo, si sforza di fare; non potevo al certo tralasciare un cenno sopra i tentativi continui che fa l'uomo, onde conoscere i suoi diversi stati d'animo.

Abbiamo constatato come tutta l'opera del genio, con una infinità di mezzi, non tenda che alla rappresentazione della coscienza; ma abbiamo anche visto per quale tramite lungo e quanto difficilmente si giunga a questo e quanto ancora resti da fare, perchè le arti rivelino ciò che è dentro di noi e ci tormenta.

Aristotile volle considerare lo stesso ballo come una raffigurazione delle passioni umane, come l'espressione delle singole passioni; e a noi non pare audacia eccessiva, perchè sappiamo quanti erano i balli e ricordiamo danze gravi e festose, campestri, militari e funebri e non ignoriamo che v'erano persino la danza dell'innocenza e quella dell'imeneo e il ballisteo.

Nessun mezzo i greci si lasciarono sfuggire per esternare l'anima loro, per godere della riproduzione e quasi della divulgazione dei loro sentimenti.

Intorno all'altare di Diana vollero vedere ignude le fanciulle, ignuda quell'età intangibile, come quei frutti che per la loro piccolezza non

stimolano nessun appetito. Vollero che le fanciulle danzassero con la prestezza dei loro movimenti, senza ombra di velo, a raffigurare l'innocenza, che può tutto mostrare.

« I miti sono tante istorie fisiche conservateci dalla favola » diceva già Giovan Battista Vico; e noi aggiungiamo: i miti sono i mezzi di rappresentazione del pensiero antico.

E, per non ingolfarmi troppo nella grande questione mitologica, dico soltanto che l'ara, il culto e il cultrario forse non volevano che rappresentare il cuore umano nel quale si devono compiere tanti e tanti sacrifici. ¹⁾ Osservo che i diversi riti potevano esprimere i diversi stati d'animo, già che era molto considerata la forma, il colore degli arredi sacri, e la tinta della stoffa rispondeva al grado dell'affetto che veniva espresso. Ancora oggi, noi raffiguriamo la gioia e il dolore adornandoci a seconda o di bianco o di nero. Una sposa che ascenda l'altare vestita in nero non sappiamo immaginarla, non è, in altre parole, la rappresentazione dello stato d'animo in cui noi vogliamo si trovi la donna nel momento nuziale.

I sacerdoti Isiaci, i Linigeri, tra gli altri, avevano il capo raso ed erano vestiti di panno lino, ed Iside stessa era Linigera.

Fossi pittore, dipingerei le diverse pagine della mitologia, come se si trattasse dei diversi stati d'animo, dando più che mai ad ogni rito l'aspetto della rappresentazione dei sentimenti

¹⁾ Vedi *La potenza dell'immaginazione* di I. Acclive.

umani. Farei in modo che quelle stesse sensazioni le quali hanno dato origine al mito riavessero tutta la loro fisionomia interiore.

Tutto ciò che fin ora da molti si è potuto considerare come un ozioso giuoco della fantasia, non è per me che un eroico sforzo verso una grande rappresentazione.

L'uomo è come se non vivesse tra gli uomini, è come se si trovasse inanzi a chi non può comprenderlo se non in quanto si esterna. Il genio è tutto nell'esploratore, nella fissazione di giungere a scoprire tutti i meandri dell'anima.

L'architettura, che è *artē di spazio*, la pittura, la scultura, che sono *arti di figura*, imitano le nostre diverse forme pensive, anzi rispondono alla nostra psiche. Se pensiamo al ballo, dobbiamo osservare che tra le figure naturali e quelle imitate, tra danza, mimica e architettura e scultura e pittura, c'è un nesso grandissimo. L'architettura impone l'anima alla materia, atteggia il marmo, lo conforma a seconda del nostro spirito. Le colonne dei templi venivano plasmate di sostanze odorose, affinchè perdessero anche l'ultima apparenza della sostanza inanimata.

I voli dello spirito trovavano negli intercolonnî come la via della loro veemenza, e forse gli archi volevano esprimere dell'animo lo slancio, l'odio contro ogni confine. Potrebbe sostenersi, difatti, che l'arco raffigura la forma con cui ci si presenta il cielo, una forma vasta, indice d'infinito. Oggi ancora, per chiunque, i soffitti con-

camerati rispondono al maggior desiderio di spazio, illudono su la vastità della stanza.

Altre volte confessiamo di provare la sensazione completa dell' asfissia, soltanto perchè ci troviamo entro un luogo anche aereato ma che per la sua forma definiamo *soffocante*.

Noi troviamo la rappresentazione dell' animo nostro, anche dove potrebbe parere non esserci, e la scorgiamo anche quando non pensiamo ad esaminare noi stessi.

Assaliti da un pensiero triste, abbattuti da un' angoscia, mentre, esposti a mille spettacoli, non teniamo che gli occhi rivolti entro di noi, senza volerlo ci fissiamo sopra un oggetto esterno, sopra qualsiasi cosa, sopra un albero reciso, sopra una roccia ritorta, sopra una dogaia del prato, e non riusciamo a rimuoverne gli occhi. E se vi riusciamo, eccoci, dopo un istante, tornare ad affissarci al medesimo punto. Donde viene tanta attenzione? Non pare a noi poco alla volta che proprio il luogo ove l'occhio s'è affissato rappresenti il nostro pensiero triste? Che ha da vedere quell' albero reciso con la nostra intima angoscia? Eppure, dobbiamo finire con il convincerci che quell' oggetto inanimato rappresenta il nostro dolore; e tanto ce ne convinciamo che per interrompere la fissazione ci togliamo di lì, ci allontaniamo. Ma, fatti pochi passi, ecco non reggere a un desiderio, ecco volgerci a riguardare quello che per noi è divenuto uno spettro; e passati vari giorni, anche passato qualche anno, immemori dell' antica tristezza, ci risovveniamo

di essa ritrovandoci dinanzi a quel luogo, a quel punto qualsiasi, ormai consacrato dal nostro spirito alla rappresentazione di un fatto dell'anima nostra.



Il teatro, per chi non ha pensato al vasto fenomeno di cui sto trattando, è un fatto a sè, un *divertimento*, un giuoco qualunque, un fine più o meno morale che ha bisogno di mezzi. Invece, il teatro è uno dei tanti mezzi di rappresentazione, mezzo che in alcune epoche è stato il più povero, ma che tuttavia è il più efficace strumento di estrinsecazione e il più spontaneo e il più pubblico, per quanto avvolto in apparenze artificiose.

Si tratta, più che altro, d'una sede data all'istinto dell'esplicazione, di un saggio pubblico di scienza umana, di una specie di autorizzazione dell'istinto stesso.

Lo scopo moralizzatore, il fine aristotelico ed alfieriano, non hanno nulla a che vedere con il fine del teatro. Il fine del teatro è uno, è il fine medesimo di tutte le arti, compresa l'architettura e la meccanica, è un fine senza fine, un fine che non ha confine; perchè l'uomo con tutte le sue opere non si sforza che di rappresentare il meccanismo umano.

Non altro scopo ha il teatro. Esso non può mai curarsi delle conseguenze, se è veramente *artistico*.

Se su la scena fin ora l'ingiusto non ha trovato perdono ed è stato punito severamente, non lo si deve al cànone di nessuna morale canonica ma al semplice fatto che l'uomo, nella rappresentazione dei propri sentimenti, non è capace di glorificare la perversità. Anche l'autore stesso può illudersi che la sua opera obbedisca a un desiderio qualunque del pubblico, ma non per questo egli scrive senza seguir la legge dell'istinto della estrinsecazione.

Come mai non è ancora apparsa su nessuna ribalta del mondo un'opera che glorifichi virtù che non sentiamo? Eppure, sostenendo che il teatro non ha nulla a che vedere con l'esplicazione del nostro « io », con la rappresentazione in genere dell'anima nostra, si potrebbe sperare nelle assurdità più grandi.

Ma questo non avviene, perchè l'artista non corre ehe alla riproduzione di se stesso.

La morale dell'artista non è che l'arte, quella forma che più si avvicina alla realizzazione dei suoi concetti; ed è, quindi, una vera ingenuità voler parlare ad esso di una moralità che esso stesso non detta. Capisco trarre dalle diverse opere del genio un succo e chiamarlo « morale »; son d'accordo con coloro che, presentando come uno specchio in cui siano tutte le passioni gloriose e tutte le passioni condannate dal genio, mostrino in qual modo è bello comportarsi nella vita. Ma non posso sentir dire che il moralista fa scuola al drammaturgo, ma non posso ammet-

tere che si pensi che una conclusione qualunque sia lo spirito, la forza della tragedia.

Se l'arte è morale non è già per il dettame di nessun Aristotile, ma per l'essenza stessa del gesto esplicativo.



Amato, studiato, ammirato, l'artista deve accorgersi oggi ancora — dinanzi a certi ragionamenti — di non essere compreso. Gli si danno dei consigli con la più gran facilità, come s'egli fosse un predicatore, come s'egli potesse far qualcosa di più oltre l'opera del suo temperamento drammatico. Egli vi potrà anche parlare di rivoluzione sociale, vi potrà glorificare la repubblica e magari il sindacalismo, ma non già perchè voi siete andati a supplicarlo. Se egli parla di vendetta, di sangue, di riscatto è perchè vuol vendicare se stesso, è perchè la passione è nel suo sangue e dal suo sangue parte e non già da una voce che gli gira attorno.

L'epoca, la nazione e cento altri fattori, poi, fanno in modo che alla sua voce corrispondano quelle de' suoi contemporanei e, quindi, egli sia come un vessillo ardente.

Dice bene il Nietzsche: — « La metafora non è una figura retorica per il vero poeta, ma un'immagine che si libra realmente davanti ai suoi occhi, sostituita al posto di un'idea. Il carattere non è per esso un composto di tratti diversi e raccolti insieme, ma un essere vivo, che lo asse-

dia e s'impone a lui e che non si distingue dall'analogia visione del pittore che per la vita e l'azione. Donde proviene l'incomparabile chiarezza delle descrizioni di Omero? Dell'incomparabile lucidità della sua visione. Se della poesia noi parliamo in modo sì astratto è perchè generalmente siamo tutti cattivi poeti. In fondo il fenomeno estetico è semplice: è poeta quegli che possiede la facoltà di vedere senza tregua eserciti di spiriti che intorno a lui vivono e cantano; è drammaturgo quegli che sente l'impulso a trasformare se stesso ed a liberarsi da gli altri corpi e dalle altre anime » ¹⁾

E la più grande tragedia resta ancora la più spontanea, resta ancora quella continua giornaliera indefessa dell'uomo che cerca se stesso a traverso i suoi mille sforzi. E l'artista, è ancor sempre quello che nell'apparenza vaga di tante mète da conseguire, non ne ha che una: la cura intensa della propria rappresentazione. E così l'uomo — quasi pittore che prima di porsi al quadro abbozzi qua e là varie fisionomie — della musica, della pittura, della scultura di tutte le arti si serve onde rappresentare meglio il suo profondo pensiero.



Il teatro, adunque, non è fine, ma mezzo, mezzo potente di rappresentazione sia dei nostri dolori come delle nostre gioie.

¹⁾ F. Nietzsche. *Le Origini della Tragedia*.

Tuttavia è mezzo che ha bisogno di mezzi ed anzi soltanto con essi raggiunge il suo scopo.

Il teatro nella sua origine non è che la riproduzione del nostro cervello, in cui si affacciano, appaiono, dispaiono, altercano, belle convulse spaventose, le passioni umane. La fantasia è il più antico teatro che abbia costruito o meglio che l'uomo abbia trovato fatto; e prima di affacciarci ai palchetti ed ancor prima di seder nella càvea sotto al velario, noi ci siamo affacciati entro noi stessi, e siamo stati attori e spettatori contemporaneamente.

Il sorgere di un teatro, l'escire dallo spettacolo del cervello, ha costituito il primo passo delle forme, il primo ricorso ai mezzi esterni di rappresentazione.

Per completare la mia idea, somiglio il palcoscenico alla nostra scatola cranica e gli attori alle diverse idee che agitano uno spirito. Noi ci rechiamo al teatro così come se, nel silenzio, ci ponessimo a udire i battiti delle nostre tempie, così come se, dimenticato il nostro corpo, non vivessimo che dell'agitazione della fantasia.

E tanto è vero che il teatro segna il primo passo verso le forme, che man mano che si perfezionavano i tragici, man mano che la Tragedia si affermava, si svolgevano le arti belle.

Nel secolo aureo di Pericle, quando trionfavano su la scena Sofocle Eschilo ed Euripide, tutte le arti fiorivano come in una immensa interminabile primavera.



La forma del teatro greco — sostiene il Nietzsche — ricorda quella di una valle solitaria; l'architettura delle scene sembra un'immagine di nubi luminose, che le baccanti, le quali vanno e vengono cantando a traverso le montagne, scorrono dalle alture; vivace cornice in mezzo alla quale si rivela agli occhi di loro l'immagine di Dionisio.

Con il teatro, insomma, l'idea trovava finalmente a divenir forma, e, mentre un senso assumeva la figura di Antigone ¹⁾ altri sensi procuravano di esplicarsi con altri nomi e tutti insieme in un accordo grandioso con le arti.



L'evoluzione dell'arte non è che il progresso dei mezzi di rappresentazione. L'arte d'Apollo e l'arte di Dionisio, la plastica e la musica, i due elementi dell'entusiasmo del Nietzsche, non sono che due istinti. Ogni opera d'arte non è che uno sforzo rappresentativo, così come ogni parola, così come ogni gesto, così come ogni sguardo.

Lo Schopenhauer, dopo aver detto: — « Cogliere l'ispirazione a volo e darle corpo nei versi, tale è l'opera della poesia lirica » aggiunge:

— « Il poeta è l'uomo universale ».

— Universale! Perchè?

¹⁾ Saint-Marc Girardin - *Cours de littérature dramatique* t. II e Patin - *Etude sur les tragiques grecs*.

Perchè l'artista è l'individuo dalle grandi capacità figurative, perchè riescire a rappresentar se stesso vuol dire rappresentar gli altri.

Tuttavia, lo Schopenhauer rimpicciolisce il senso della sua profonda affermazione, replicando che « il poeta è lo specchio dell'umanità che riflette l'immagine nitida e vera d'ogni suo sentimento. »

Ma tutto ciò che è dell'uomo è degli uomini. Non c'è nulla di *suo* nel sentimento di un individuo. Quando io riesco a rappresentar me stesso riesco a rappresentar gli altri. I sentimenti non sono la fisionomia del volto, non cambiano da individuo ad individuo. È lo sforzo rappresentativo quello che fa apparire certi esseri privi di un senso che gli altri hanno.

Quando nell'arte della rappresentazione l'uomo sarà perfezionato, vedremo quanta somiglianza è tra l'anatomia del corpo e quella dell'anima. In un uomo ci sono tutti gli uomini, tutti i temperamenti, dal più flemmatico al più aggressivo; ci sono tutti i vizi e tutte le virtù, tutte le bellezze e tutte le bruttezze. Apparire in un modo invece che in un altro, vuol dire sviluppare più l'una che l'altra virtù, ma vuol dir anche non escluderne nessuna.

L'atleta, per ricorrere ad un esempio grossolano, è formato tale e quale un tisico, non ha nè un organo di più nè uno di meno.



Gli uomini non commettono nessun fatto che l'uomo entro di sè non abbia commesso o non possa non pensare di commettere.

Quanti furti pensati e non perpetrati! quanti delitti ambiti e non consumati! quanta gloria immaginata e non raggiunta!

E, se non fosse così, come potrebbe un solo letterato scolpire le più disparate figure e descrivere persino ciò che sembra contraddire la sua natura?

Con lo studio — si dirà — con la convivenza, con il contatto paziente degli uomini. Ma ciò è ridicolo. Non si possono attribuire tutte le virtù del letterato alla sua vita sociale. Non sentirebbe neppure il piacere della rappresentazione dei diversi tipi, se essi non fossero entro la sua anima a tormentarla, come diversi gradi di febbre. Se realmente il letterato non copiasse che gli altri, a quale giuoco noioso non lo si condannerebbe mai? Il miglior romanzo, allora, sarebbe quello in cui la parte dei bambini fosse scritta dai bambini stessi, la parte del frate da un frate e la parte della serva da una serva autentica. Invece, riuscirebbe il peggior libro questo, perchè, come dicevo, il conoscer se stessi è la cosa più difficile che si possa fare; e nessuno sa parlare più confusamente dell'infanzia del fanciullo stesso e nessuno sa parlar peggio dell'innocenza dell'innocente stesso e nessuno è così impotente a descrivere il delitto come il criminale stesso.

Al romanziere serve la conoscenza del mondo, non già per trovare ciò che non è nell'anima sua, ma per personificare le sue diverse tendenze, per *dare una fisionomia* ad ogni sua passione.

Il Manzoni, ne' *Promessi Sposi*, presentando un numero considerevole di creature, rappresenta dell'anima sua, più di molti altri psicologi, le diverse ondulazioni. E certo, tra frate Cristoforo e don Abbondio, tra la monaca di Monza e Lucia Mondella, tra le preghiere del lazzaretto e le ubbriacature dei monatti, è da ricercarsi la figura del grande autore. Egli riesciva a rappresentare dell'anima sua tutto il buono e tutto il cattivo; ma al buono dava il sopravvento, perchè a questo rispondeva il suo interiore carattere fisionomico.

Io, dinanzi alle creature del suo pensiero, dinanzi a tanti e sì diversi caratteri, scopro spesso qualche linea della fisionomia bella di Alessandro Manzoni; e comprendo quanti sforzi, quanta pazienza, quanta capacità, per giungere a rappresentare tanta parte della coscienza sua.

Noi non pensiamo che nessun don Abbondio reale potrebbe parlarci di sè come ce ne parla il Manzoni, con tutti quei particolari, con tutte quelle sfumature, che ne completano la figura; e non pensiamo che se l'autore è giunto a tanta perfezione psicologica, lo si deve, non all'imitazione esclusiva di un fatto esterno, ma alla estrinsecazione di un fatto intrinseco.

La fotografia, per la sveltezza del suo esercizio, può riprodurre a pieno un luogo, ma noi,

noi che vivendo non possiamo fissarci sempre sopra una persona, come ottenerne la rappresentazione esatta se non la ricevessimo dalla nostra anima stessa? Un tipo reale ci serve di spunto, d'incitamento, inizia in noi lo studio di quelle capacità passionali che singolarizzano il tal uomo o la tale donna; ma in fondo è sempre a noi stessi che chiediamo gli elementi onde condurre a termine un tipo.

Può bastare la presenza di un fanciullo lacero con gli occhi sbarrati dinanzi alla vetrina di un giocattolaio, per farci aver la forza di entrare in noi, spiare, penetrare, giungeré fino alla rappresentazione di quel nostro momento. In ogni modo, quando ci poniamo a scrivere è a noi stessi che ci rivolgiamo. Per questa ragione, l'artista, per tutti coloro che ascoltano una propria personalità, per tutti coloro che vedono e sentono e si sforzano di vedere e sentir meglio, è conforto che non ha l'eguale. Per mezzo del libro del poeta, senza esserci inginocchiati a nessun confessionale a narrare i nostri tormenti e le nostre gioie, troviamo la risposta a tutte le domande non ancora pronunciate, ed uno per uno vediamo rappresentati i diversi momenti dell'anima nostra.

Quante volte il poeta, senza aver sofferto una data sventura, ne parla e ne piange in modo che l'individuo che realmente ne ha patito, torna a rivedere completa la dolorosa vicenda!

Quante volte la giovane che brucia d'amore, nell'impeto della maggior schiettezza non ricorre alle espressioni stampate e ristampate d'un poeta!

Come mai, con il titolo d'artista, un uomo ha il privilegio di sapere degli altri ciò che gli altri non gli vengono a dire? Come mai, agiato, sano, allegro, il poeta riesce a dire ciò che prova l'affamato, ciò che urla l'infermo, ciò che soffre l'avvilto?

Come mai?

No, qui non si tratta della virtù delle parole, qui non si tratta della meccanica del verso; si tratta di un fatto molto più serio che deve ancora essere meditato. Si tratta di vedere in una fisionomia tutte le fisionomie, in un uomo tutti gli uomini; cosicchè uno solo non rivelando che i propri sentimenti parla per sè e per tutti gli altri, cosicchè l'artista studiando di giungere alla rappresentazione del suo tipo, ne mette fuori parecchi rispondenti esattamente a mille e mille altri.



Il canto è il mezzo più spontaneo di rappresentazione. Trillano gli uccelli per esprimere ciò che è in loro e cantano i fanciulli prima ancora di cercare la carta per farvi gli scarabocchi.

Per l'uomo meno evoluto il canto è ancora il più alto mezzo di rappresentazione; e noi sappiamo cosa sia lo stornello per le contadine e quanta passione vi si possa porre e come diverso esso sia a seconda che esprima gioia o tristezza.

Ancor io ebbi una prova della intensità di questo mezzo, quando una contadina, madre di

un mio giovane amico morto, dietro al feretro, contro ogni mia aspettazione, sopra la meraviglia di tutti gli astanti, intonò e fino al campo santo mantenne la più triste la più angosciosa nenia ch'io m'abbia sentita.

Tra le danze sacre dei Romani era quella dell'Archimimo e voi sapete in che cosa consisteva; consisteva nel coprirsi il volto con una maschera che raffigurava il sembiante del morto e nel precedere con questa il feretro e nel rappresentare del defunto gli avvenimenti principali danzando e cantando.

Del resto, presso a poco, lo stesso si può verificare oggi in altri paesi ¹⁾.

*
* *

Ma perchè far tante ricerche per scoprire le origini della Tragedia? perchè non convincerci che, come la cosa più naturale, dopo rudimentali mezzi di rappresentazioni non si poteva non giungere al Teatro? Come si può dire che la Tragedia ebbe origine dal *coro*? Non è meglio dire che il coro tragico è il mezzo rappresentativo più vicino alla tragedia classica? Altrimenti, sembra che vogliamo vedere il teatro come un fatto a sè e non come una forma dell'istinto d'esplicazione.

Capisco che si dica con lo Schopenhauer: — « Il vero significato della tragedia è questa

¹⁾ E. De Amicis. *Marocco* e F. Martini. *Nell'Africa Italiana*.

profonda considerazione, che i falli espiati dagli eroi non sono dovuti alla lor colpa, ma sono i mali ereditari, cioè il delitto stesso d' esistenza » ¹⁾).

Ma questa è questione di significato e non d' origine.

— E l' origine?

L' origine! È forse una macchina la rappresentazione drammatica che si possa sperare di trovarne l' anno dell' invenzione?

Il canto, essendo l' estrinsecazione più facile e, se vogliamo, cieca dell' uomo, non poteva non essere la base delle prime rappresentazioni teatrali, non poteva disgiungersi dai primi spettacoli. Cosicchè, la musica, quella stessa che fa esaltare al Nietzsche la Tragedia e gliela fa considerare non come un inizio, ma come un compimento insuperabile, la musica è in realtà una forma rudimentale di rappresentazione; forma, tuttavia, che nessuno può negare sia anche la più alta.

Guglielmo Schlegel studia il fenomeno del coro tragico e lo studia con l' acutezza di nessun altro, ma non si cura di portar gli occhi fuori del teatro, e si sa come tutta la questione e per lui e per gli altri critici si riduca a capire se il coro sia lo spettatore ideale, oppure, secondo lo Schiller, una specie di mezzo isolante dal mondo reale ²⁾).

Per il Nietzsche, l' introduzione del coro è « l' atto decisivo con cui fu lealmente ed aperta-

¹⁾ Schopenhauer, *L' arte*.

²⁾ Vedi della *Fidanzata di Messina* la prefaz.

mente dichiarata guerra a tutto il naturalismo dell' arte...

... Il satiro, come *coreuta* dionisiaco, vive in una realtà religiosa, riconosciuta sotto la sanzione del mito e del culto » ¹⁾.

Agatone facendo cantare al coro gli embo-
lima, fu ripreso da Aristotile ²⁾ che sembrò confermare con questo che il coro non era che l' attore.

Lo Schlegel, che aspirava a un teatro moderno, vedendo nel coro non l' attore ma « i pensieri morali che l' azione ispira » aveva tutte le ragioni di opporsi alle goffe riduzioni del sistema tragico.



Ma non entriamo nella questione che ci porterebbe a parlare e del Niccolini e del Racine e del Boileau e del Lessing e del Baretti e del Batteux e del Brumoy e di tanti altri, stancandoci non meno del vecchio dibattito su la non meno vecchia unità d' azione.

Torniamo a noi ed osserviamo con il Nietzsche che la melodia come materia prima ed universale è stata la fonte del coro. Ma osserviamo ancora che il teatro per la medesima ragione esisteva prima dell' origine dello stesso palcoscenico. La musica non è nata dopo gli strumenti musicali, ma questi sono nati da quella. La co-

¹⁾ Nietzsche, op. cit. pag. 78.

²⁾ Poet. XVIII.

struzione del teatro segna già un grande sviluppo ed anzi un perfezionamento del senso teatrale. Ma prima di affissarsi sul palcoscenico, il genio greco, nei naturali spettacoli della società, avrà certo veduto la bellezza di diversi quadri artistici.

Per esempio, il primo teatro regolare in Inghilterra fu quello miserissimo di Blackfriars del 1576; esso è a indicarci non l'origine, ma bensì un passo della forma teatrale.

Così, quella Tragedia greca che noi crediamo origine del teatro, non era che una fase della nostra tendenza alla rappresentazione condotta al suo punto maggiore; così, mentre l'esistenza del coro è come il tralcio ombellicale della nostra primitività, la Tragedia, delle nostre capacità rappresentative segna una maturazione, per cui ci è d'obbligo immaginare una série innumerevole di tentativi precedenti.



La musica è sopra tutto una visione, ci colpisce come il più grande spettacolo. Il teatro non è infine che una specie di ricettacolo che noi abbiamo voluto consacrare alle immagini che la musica ci desta. Perchè l'animo riesca ad esplicarsi occorre un certo raccoglimento, una pace assoluta, una specie di luogo che sia lontano dalle divagazioni di qualsiasi genere. La vita contemplativa, la vita ascetica comincia quando l'uomo trova il luogo di meditazione. E l'asceta è l'attore del silenzio.

Ma come rappresentare ciò ch'è in opposizione al senso ascetico?

La musica esprime, ma quanto non aggiunge alla sua espressione il silenzio che la circonda? Il canto dimostra, si sforza di dimostrare, ma quanto inutilmente ove non sia da torno l'attenzione di tutti?

La pace dei campi, il silenzio dei monti sono già luogo sufficiente per la rappresentazione dell'animo dei pastori. Ma come esprimere più alti gradi di passione? quale mezzo ideare per non perdere nulla del valore di essa?

Il luogo? Ma un luogo apposta, un mezzo perfetto di rappresentazione non c'è. L'attore del silenzio lo trova nel deserto, ma l'attore della forza?

Bisogna costruirlo questo luogo.

Ecco il teatro.

Vien costruito in modo che tutti si raccolgano in silenzio dinanzi a me che, compenetrato, raccolto quasi nella più intensa solitudine, dò sfogo all'anima mia. Ecco, io incarno, io personifico quella mia passione, io la grido a me stesso, io la fo giganteggiare dinanzi a mille occhi che poi sono occhi miei. Io mi dimeno nei miei spasimi, io mi rivelo in tutti i miei misteri, tenace fedele crudele col cuore profondo degli esseri umani.

I mezzi scenici



Teatro è parola vuota, se con essa non s'intende un insieme di mezzi che completa la rappresentazione. Nè il teatro di Epidauro, nè quello di Segesta, nè qualsiasi forma primissima di luogo di estrinsecazione drammatica può non essere congiunta a un nucleo più o meno ricco di mezzi rappresentativi. La storia della scenografia, che dovrebbe andare pari passo con la storia del progresso, invece di essere con noi umile, ci ammonisce e ci può ammonire più volte gravemente.

Chi non s'è addentrato in una questione simile, può pensare di poter ridere su la miseria degli espedienti scenici a cui dovevano ricorrere gli antichi. Ma chi dà un solo sguardo alla scenografia del teatro classico sente salire al volto una fiamma di vergogna. Non è affatto vero che fossero ridicoli gli sforzi rappresentativi degli antichi congegni scenici. Non è affatto vero che noi ci troviamo in condizione di poter deridere i nostri precursori.

Se da palcoscenico figurava anche quella che per noi è la platea, se invece dei nostri palchetti il teatro greco aveva la càvea, ciò non toglieva nulla all'attenzione degli spettatori e tanto meno proibiva che gli attori si servissero di macchine animatrici. E queste erano più ardite, e più numerose di quello che può pensare chi vede il teatro antico come una camera angusta a cui manchi una parete.

Il fondale murato non vietava esistessero un vero e proprio retroscena e varie e forti scene mobili. Tutto era fatto in modo onde così dall'alto come dal basso potessero apparire gli Dei e le Ombre; tutto era congegnato onde una fosse la scena tragica, una la comica e una la satirica. C'era di che far portar su la scena gli Dei e gli Eroi, c'erano finestre, muri, torri, rocce e scogli. Non mancava la maniera onde imitare il tuono, onde rapir gente, onde potessero apparire luoghi lontani e, viva, si avesse l'impressione di molte forze naturali. ¹⁾

L'anima antica era tanto presa dell'importanza del teatro, era tanto desiderosa di consacrarsi all'esplicazione, che non deve meravigliare la sorgente di mezzi di cui prodigiosamente si serviva.



È ora necessario parlare della scenografia del teatro sacro medievale, della scenografia del

¹⁾ G. Polluce - Amsterdam, ex officina Westeniana, 1907.

Rinascimento, di quella del grande periodo architettonico e venire giù fino al neo-classicismo, fino ai viventi scenografi?

No, non è questo il nostro intento.

Nell'arte scenografica non sono tutti i mezzi scenici. La scenografia è il colore del teatro, è lo sfondo della scena, ma nè il colore, nè lo sfondo bastano alla rappresentazione delle mille vicende umane. La scenografia ha progredito, ma nè il Serlio, nè il Bernini, nè il Bibiena, nè Raffaello stesso, nè il Piranesi, nè il migliore dei trattatisti della materia sono sufficienti a sopprimere a tutte le esigenze della rappresentazione.

Se le stampe piranesiane ci fanno conoscere l'altezza a cui era giunta l'idea dello spettacolo teatrale, se il Ferrari nel suo lodevole manuale Hoepli ¹⁾ mostra il valore delle grandi scuole italiane di scenografia, noi non possiamo per questo sostenere che tutti e poi tutti sieno stati rinvenuti i mezzi scenici.

Certo, se noi ci facciamo al teatro sacro del medio evo, ai drammi liturgici, al tedio eterno dei *misteri*, se noi pensiamo alla meschinità dell'apparato scenico, alla insipienza del *talamo*, all'angustia dei *luoghi deputati*, dobbiamo rammaricarci che Innocenzo III con la sua accusa dei *ludi teatrales* non abbia proibito anche la non minore sconcezza dei pasticci sacri che oltraggiavano la tradizione dell'arte. ²⁾ Certo se noi meditiamo, per esempio, su l'*Olimpio* di Vincenza,

¹⁾ G. Ferrari - *La Scenografia*.

²⁾ D'Ancona - *Le origini del Teatro Italiano*.

sul *Farnese* di Parma, su gli scenari del Parigi, su la magnificenza dell'allestimento della *Calandra* data ad Urbino, e ai macchinismi del Genga e ai vari importanti trattati scritti entro pochi anni, non possiamo non essere ammiratori profondi del Rinascimento.

Ma tutta questa ammirazione di alcune epoche, tutta questa constatazione di valore effettivo, tutta questa eco giunta fino a noi dei grandi spettacoli italiani, non può soddisfare del tutto ai bisogni immensi d'una rappresentazione completa.



Ci pare già troppo oggi, dopo la scoperta della luce elettrica, dopo la possibile animazione di tutte le cose, veder due lampadine improvvisate e l'inatteso movimento di tutta la ribalta.

« Ma nel 1608, a Mantova — riporto ciò che ricorda il Ferrari — per le nozze di D. Francesco Gonzaga con l'Infante Margherita di Savoia, si videro in una scena edifici raffiguranti la città di Mantova sorgente dalle acque e, dopo vari accidenti di nuvole aprentisi, divinità emergenti dalle onde; ad un certo punto sparivano l'acqua e le nuvole e si vide una scena rappresentante la città di Padova, pronta per la rappresentazione del primo atto di una commedia, che era l'*Idropica* del Guarini. Finito il secondo atto della *Idropica*, ecco la scena rappresentare un mare su cui avvenne il rapimento d'Europa col toro, una smisurata balena, e Giona; poi un

carro con Giunone, quindi apparve la caverna d'Eolo, da cui uscirono i venti e in un subito il mare che era tranquillo si turbò, alzandosi le onde al cielo... ».

E Nicola Sabbatini dei primi del 1600, dopo aver dettato come lumeggiare la scena, mostra come « *si possa fare apparire che tutta la scena si demolisca, come arda, come in un istante si oscuri, come si possano fare uscire gli uomini dall'apertura del Palco, come si possa mostrare un Inferno, far sorgere monti, rappresentare che una persona si tramuti in sasso... far apparire un uare... che questo s'innalzi, si gonfi, si conturbi e muti di colore,...* come si finga un fiume che abbia sempre l'acqua corrente... ecc. ecc. » ¹⁾

Ma prima ancora, nel 1500, Leone de Sommi, nei suoi *dialoghi*, studia con molta profondità gli effetti di luce; onde *la sfuggita degli edifici, il lume in testa, gli sporti* sono questioni oramai vecchissime.



I mezzi scenici, oggi -- di fronte a quella che voi potrete chiamare idealizzazione del teatro, ma che non è che visione chiara dell'altissimo significato dell'arte -- i mezzi scenici, oggi, in rispetto del progresso, se non sono ridicoli, sono certo poveri.

¹⁾ G. Ferrari - op. cit.

Questo vogliamo sia inteso bene.

Perchè noi parliamo d'arte non già per oziare; non è già per nulla che noi speriamo di far rivolgere l'attenzione altrui, ma bensì per modificare innanzi tutto il senso che comunemente si ha del teatro, per diffondere quella che diremo 'così stima dell'arte.

Il teatro non è un circo equestre e non è neppure un cinematografo. Il teatro non è quello che descrivono molti dei nostri così detti critici; non è costituito nè da una ballerina, nè da un ex-principessa, nè da un pettegolezzo tra autori ed impresari. Il teatro — pare incredibile lo si debba ripetere ancora — è qualche cosa di più della chiesa stessa. La chiesa è sempre in urto con altre chiese e rappresenta, quindi, una guerricciola di spiriti talvolta piccoli. Il teatro — tempio d'arte — quel teatro che molti nella loro volgarità non hanno neppure pensato mai — è l'altare universale, la ribalta di tutti gli spiriti, la cattedra ove non è l'uomo che ascende, ma la passione, la virtù personificata.

Per il teatro non esiste bestemmia e non esiste ateismo. L'uomo batte la ribalta, non già per inveire — come la chiesa — contro un partito di uomini, ma per studiare l'uomo stesso, per esaminare l'« io » della specie. Il primo esame di coscienza si è fatto con quel gran mezzo di rappresentazione che si chiama teatro. La vera unica religione dei greci dionisiaci non era che la tragedia. E non so se voi avete pensato mai che il teatro classico è più vicino alle nostre

funzioni religiose che ai nostri stessi spettacoli teatrali. Ed è questa l'idea dei più profondi pensatori. Cosa significherebbe il linguaggio dello Schopenhauer, se egli nel teatro non vedesse una religione?

Perchè mai dire: — « il poeta drammatico non deve dimenticare che egli è destino, onde al pari di esso deve essere senza pietà; nè deve dimenticare ch'egli è insieme lo specchio dell'umanità, per cui dovrà mettere su la scena caratteri pravi e talvolta informi, pazzi, abietti, scemi, e, di tanto in tanto, qualche persona ragionevole, saggia, buona, onesta e ben di rado poi, come la più strana eccezione, una natura generosa »?

Come parlare così, se si ritenesse il teatro un giuoco, se qualche cosa più seria si vedesse sopra di esso?

Le più grandi questioni dell'anima sono state portate su le scene dai greci; e noi ancora — anche quando vogliamo chiamarci cattolici — ricorriamo al pensiero greco, a quel pensiero espresso su quel teatro che deve essere considerato più nobile, più tragico e — se mi è permessa questa parola — più devoto di tutte le chiese del mondo.

Il teatro greco è la liturgia del pensiero, un tempio ove in fondo non parla che il fato, questo enorme eterno scientifico mito dei miti.

Noi, che crediamo di essere nell'epoca del trionfo della psicologia, non potremo mai essere tanto psicologi quanto lo furono i greci, i quali per notomizzare l'anima costituirono la tragedia,

ricorsero al teatro, apparvero in cospetto dei più gravi esaminatori del mondo.

Il teatro è qualche cosa di più della chiesa stessa, per la ragione che la chiesa è *un* teatro. Teatro di partito — se vuolsi teatro d'una stabilità che non conosce mutazioni — ma sempre innegabilmente teatro, mezzo di estrinsecazione, forma ampia di lotta contro il principio d'individuazione.

Il teatro classico vale molto di più della chiesa, perchè non rifiuta di esser campo di qualsiasi lotta, perchè è il vero progenitore della chiesa, lo spettacolo padre per eccellenza.

Raggiunta la forma drammatica di rappresentazione, nessuna meraviglia più se certi principii morali si sieno voluti cristallizzare entro una forma unica di rappresentazione; nessuna meraviglia più se uno spettacolo, per distaccarsi e quasi per figurare su gli altri, sia voluto escire dal teatro comune per avere un teatro proprio. E la chiesa non è che il teatro di setta.

Perciò, il teatro classico — nel concetto di chi lo intende — resta sempre superiore a qualsiasi liturgia. Esso è il maestro, la scuola di tutte le diverse forme esplicative; e la chiesa rientra indubbiamente in esso. Rientra in esso, ma pur troppo lo supera. È avvenuto di essa quello che accade qualche volta ai discepoli, che finiscono con il valer più dei maestri.

Lo sorpassa per l'altezza di quei mezzi rappresentativi di cui vediamo esser povero il teatro. Ed ora, la conoscenza che tutti hanno della chiesa

fa che non occorra la mia descrizione dei motivi dei successi del dramma religioso.

Potrei quasi dire che il teatro, dopo aver partorita ed istruita la chiesa, sia caduto in una presso a poco invincibile prostrazione, come privo di tutte le energie che in altri tempi l'avevano reso padrone assoluto degli spettacoli.

Perchè negarlo? Il trionfo del teatro oggi è tutto nella chiesa.

Quanto non siamo meschini noi, con la piccolezza, con la grettezza dei nostri tempi dell'arte, di fronte alla ricchezza strabiliante della chiesa! Tanto, che quella che non rappresenta dell'anima che una ed una sola estrinsecazione, è superiore al teatro, al tempio generale, alla scuola comune, ove tutti i riti del pensiero cercano di balzare al di fuori della fantasia; tanto, che quella che dovrebbe essere una delle anticamere del pensiero umano è il centro ed anzi il solo luogo di trionfale rappresentazione.

*
* *

Perchè la chiesa supera il teatro?

Perchè i mezzi scenici della chiesa e precisamente del tempio cattolico apostolico romano, rispondono come non quelli del teatro all'altezza del pensiero rappresentativo.

La chiesa — parlo sempre di luogo — è quanto di più raffinato seduca l'animo umano. La vastità, il giuoco dei marmi, gli effetti di luce, i paramenti, profumi, i l'adorazione del silenzio,

la compostezza onde le persone si muovono, la vista della piccolezza degli uomini, la magnificenza con la quale i riti si effettuano, tutto, in somma, conduce il pensiero alla venerazione del pensiero stesso.

Nulla è stato trascurato dalla chiesa per imprigionare l'uomo nelle reti del sogno. Lo spettacolo s'impone fin dai primi passi nel tempio stesso.

— Sfido io! — mi si può interrompere subito. — La chiesa è una cosa e il teatro è un'altra.

— Chi lo dice? perchè? La chiesa era qualche cosa di più di un'ancella del teatro? La chiesa che cos'è se non un luogo di rappresentazione?

— Ma è luogo religioso.

— Ma religioso che vuol dire? Vuol dire che commuove il pensiero. Ed il teatro che cosa deve commuovere? È forse proibita al teatro la rappresentazione di drammi anche più religiosi di quelli che si danno in chiesa? Nelle tragedie non si discutono forse le più gravi questioni morali? Non esistono drammi laici che fanno piangere, drammi che esortano alla virtù, drammi che conducono fino al terrore?

Perchè, dunque, dire che la chiesa è una cosa ed il teatro un'altra?



Che teatro e chiesa siano due cose lontane
— a parlar chiaro — è un fatto, ma un fatto

che non dovrebbe essere, una vergognosa realtà che si deve alla decadenza del senso artistico puro di fronte alla spirituale minaccia d'un oltre tomba.

Tutto questo convergere di ricchezze nel teatro della religione, tutto questo raggruppamento unico delle forme esteriori di rappresentazione, è la più grande potenza della chiesa. Si direbbe che il pensiero sia stato condannato a non poter esprimere nulla di più alto; si direbbe che la chiesa, nella pace delle sue funzioni, voglia mostrare al mondo che nessuno spettacolo può convincere più del suo.

E chi potrà mai negare alla chiesa la sua profonda potenza commotiva? Chi è che, con animo di artista, può fare a meno di essere sincero ammiratore dei mezzi scenici di essa?

Il teatro, che ne è il padre, oggi non ne è che la parodia, qualche cosa di così grottescamente piccolo che fa pena a chi vorrebbe ricondurlo alla sua altezza originale.

E siamo così avvezzi oggi a non riconoscere che i mezzi scenici della chiesa, che se contiamo quattro o cinquecento colonne in una basilica non facciamo atto di meraviglia, mentre poi ci sembra di aver visto molto quando in un teatro scorgiamo in mattone arrotondato due colonne sole.



Cosa di meglio, invece, di un teatro ricco come una chiesa, di un tempio che con la sua

vastità, con la sua bellezza preparasse allo spettacolo l'animo dello spettatore?

Perchè non buttar via tanti mezzucci per qualche cosa di più pensato, di più artistico e, direi quasi, di più religioso, che incatenasse gli uomini in quel sogno che è strada ai più alti pensieri? C'è qualche cosa di più sacro del pensiero?

Lasciatemi ripetere, lasciatemi esser pedante una volta. Il pensiero è musica, l'immagine è melodia, il poeta è la fucina delle armonie del mondo. Anche se non osiamo dire col Goethe che tutto quello che ci rattrista in vita vogliamo vederlo rappresentato, anche se non desideriamo esser del tutto con lo Schopenhauer, il quale sostiene che la vita non è mai bella, ma soltanto belle sono le rappresentazioni di essa, non possiamo non convenire che se la vita è bella più bella ancora ci è resa dalle raffigurazioni di essa.

Non c'è nulla di più alto dell'arte, perchè nell'arte tutto è musica. E l'identità del poeta lirico con il musicista non la conferma soltanto lo Schiller, con il sostenere che era unicamente una disposizione musicale quella che lo spingeva a scrivere; ma lo provano tutti i pensatori in genere.

Il fenomeno drammatico primordiale è proprio tutto in quella che con molto acume il Nietzsche chiama *abdicazione dell'individuo*, perchè nulla è più lontano dell'arte dalle piccolezze personali. Il fenomeno drammatico è una delle più generose opere umane. Nulla di meno individuale dell'arte e nulla di più religioso.

L'arte è il nesso più stretto che lega gli uomini, perchè fa obliare l'essere per il senso degli esseri, perchè fa non vedere una fisionomia a scopo della conoscenza della vita universale.

*
* *

— Dettateci, allora, qualche vostro ideale mezzo scenico.

— Non è questo ch'io voglio. Io aspiro essenzialmente a far comprendere il vero significato del teatro.

— Ma i mezzi?

— I mezzi, senza che io li detti, appaiono spontanei a chi tralasci una volta per sempre il senso volgare dell'arte. Come nessuno manca di comprendere le esigenze della chiesa, nessuno si meraviglierebbe più della nostra accusa di molti attuali mezzi scenici del teatro, se di esso avesse la visione completa.

Tanto è vero che per i greci non esisteva che una chiesa: il teatro, che il socratismo, questo sistema dialettico di moralità, lo ostacolò, surse sul suo indebolimento. Platone fa della sua condanna della Tragedia una vera questione religiosa. Era una guerra accanita al mito inteso nel primissimo senso, una vera e propria tendenza antidionisiaca, a scopo — se vogliamo — più moderno di naturalizzazione dei sentimenti, ma mille volte più piccolo e schematizzato.

Basta che del teatro o meglio dell'arte drammatica si senta l'importanza, per non poter non intravedere varie riforme.

Mi si può subito obiettare che il teatro non ha la vastità che io ambisco perchè ha bisogno innanzi tutto di ostacolare la perdita della voce degli attori. Ma quando io parlo di vastità, intendo lodare la vastità architettonica. Abbia pure le sue misure il teatro, quelle misure che gli vietano di contenere più di quattro o cinquemila persone, ma abbia portici, abbia colonnati, dia nell'interno, per esempio, l'impressione della basilica di S. Paolo in Roma.

L'Italia che dal 1500 al 1800 è stata la più rinomata per la bellezza dei teatri, oggi, dinanzi alle nazioni civili è forse l'ultima, oggi è precisamente in Italia che si vedono i teatri innestati tra le abitazioni, come se si trattasse di un negozietto di rivendita.

Se l'istinto metafisico ci trae alla costruzione di chiese, che non si mostrano inferiori a quelle del cinquecento, dovrebbe spingerci ancor più — in tanta ostentazione d'arte e di nuove idealità — alla magnificenza dei teatri.

Ma noi siamo oppressi, non già dal socratismo, ma dal chierichismo. Noi non lasciamo cinquanta metri di abitato senza una chiesa che costi milioni e milioni e concediamo che poche migliaia di lire — in paragone — siano adoperate per una baracca di muro da chiamarsi teatro.

*
* *

Intanto, la chiesa fa piovere su i devoti la musica, senza render visibili nè gli strumenti nè i cantori.

Intanto, l'architettura stessa della chiesa fa quasi meditare l'individuo su la propria piccolezza, gli fa quasi misurare la sua infinita meschinità di fronte l'immensa forma di rappresentazione collettiva. E questo è lo scopo ed è la gioia vera dell'arte; strappare l'essere dalle minuzie particolari per inalzarlo — come abbiamo detto — all'ebbrezza d'un'altitudine serena.

E, per esprimermi con le parole dello Schopenhauer, « quando una circostanza estranea o la nostra intima armonia ci solleva per un istante oltre la inesausta fiumana dei desideri, libera lo spirito dalla tirannia della volontà, distoglie la nostra attenzione da tutto ciò che la eccita; quando le cose ci appaiono svincolate da ogni lusinga di speranza, senza interesse immediato non come oggetto di cupidigia, ma unicamente di contemplazione ideale, allora la quiete invano perseguita lungo le larghe vie del desiderio, si offre quasi spontanea e ci dà il senso della tranquillità nella contemplata soddisfazione; allora si è raggiunto quello stato scevro di dolori che Epicuro lodava come il massimo bene, come una felicità divina; poichè allora siamo per un momento affrancati dalla dura oppressione della volontà e celebriamo il nostro sabato, dopo i lavori forzati del volere... ecc. ecc. » ¹⁾

Questo è lo scopo dell'arte e ad esso non si giunge certo con i mezzucci scenici che ancora oggi sono molto in voga.

Il solo entrare in una bella chiesa è già come

¹⁾ Schopenhauer - *L'arte*.

uno strappo al mondo personale, strappo che ci leva ai cieli dell'immaginazione. E se questo sia vero possiamo dirlo noi stessi, chè ci sentiamo molto più ben disposti all'ammirazione in un teatro di prim'ordine, anzi che in uno dei vecchi ridicoli teatrini di provincia.

Siamo sempre alla solita storia dell'ambiente. Basta essere nello sfarzo per comprendere la ricchezza, basta essere sotto la costellata volta del cielo per rianimare i sogni, basta allontanarsi dalle vedute meschine, per obbedire al senso delle visioni eccelse.



Se non si può perdonare l'esposizione dei musicanti, se non si può dimenticare che la vera espressione della musica è una incorporeità che suscita immagini, non si può lamentar meno l'uso di molti altri mezzi scenici. Ci dobbiamo convincere che quello che manca a noi è proprio il senso della finzione, e non possiamo dimenticare che senza di esso è inutile dare uno spettacolo.

Mentre la chiesa sembra voler dire: — qui siete fuori della vita volgare —, noi non ci adoperiamo troppo per sedurre lo spettatore. Noi buttiamo tutto il peso addosso all'attore.

Anche quando il teatro è uno dei più ricchi, noi vediamo dei mezzi scenici che non solo non riescono a fingere, ma sembrano deridere la nostra immaginazione, che con troppa benevolenza correva verso il sogno.

Questa fu cosa poco studiata dal Boileau, dal Lessing e dallo stesso Schlegel, i quali, grandi, ebbero il torto di irrigidirsi su le norme della tragedia, sulla necessità del collegamento delle scene e dell'unità fisica e materiale di tempo e di luogo ed anche sulla propugnazione della tragedia storica e nazionale. Ma tutti costoro non vollero scendere ai particolari tecnici della rappresentazione; torto che a me pare grande, per quanto comune allo stesso Ziech, al Villemain, al Saint-Beuve, al Vinet e ad altri. La storia del teatro conta troppi consiglieri del componimento letterario e troppi pochi consideratori della tecnica scenica. È una specie di disprezzo, una specie di ostentazione di superiorità, che ha nociuto non meno di quello che alla poesia hanno fatto torto le molte arti poetiche.

Primo, Aristotile, distinguendo sei parti nella tragedia, proprio della sesta, dell'*apparato scenico* si libera col dire che non appartiene al poeta parlarne. Allo Schlegel, tuttavia, anche in questo andiamo debitori di qualche cosa, perchè non è poco aver fatto valere la differenza fra teatro statuario e pittoresco, tra mezzi e mezzi scenici, tra moderno ed antico teatro.

Ma la pedanteria usata a strozzare la spontaneità della tragedia, molto più compatibile sarebbe stata se utilizzata ad insistere su l'importanza dei mezzi scenici. Perchè — è inutile illudersi — se non è il drammaturgo stesso che capisce le esigenze dello spettacolo, può comprenderle un capo-comico o peggio un impresario?

Qualche volta, sì, in certi casi; ma non mai con la pazienza, con l'esattezza, con l'acume di chi è tormentato dalla febbre dell'estrinsecazione



Ci sono dei teatri così mal fatti che allo spettatore delle prime file delle poltrone e di alcuni palchi mostrano più il retroscena che il dramma stesso.

Vi figurate un pompiere, una seggiola piena di cenci e una loggetta di spogliatoio, appena tre passi distanti da una fata che attraversa un bosco!

Vi figurate un cielo fatto a quadretti di carta celeste, e le pareti di una camera ansanti come le anche di un brutto cavallo!

Che orrore!

Ma se la finzione manca il più delle volte in questo senso, manca tal'altra pure per colpa dell'attore.

Non vi pare ridicolo veder scrivere una lettera in un attimo, con il tempo che non sarebbe neppure sufficiente a fare la firma?

Intendo benissimo le esigenze del teatro e capisco che l'attoré non deve impiegare nè un'ora, nè un quarto e neppure cinque minuti a scrivere una lettera, ma impieghi mezzo minuto, dia in qualche modo l'illusione della realtà.

La finzione, la perfetta finzione dovrebbe essere la prima se non l'unica divinità dell'attore; il quale, però, ha tutte le ragioni di pretendere

di essere coadiuvato dai mezzi scenici. Attore e drammaturgo dovrebbero riunirsi in questo, per risvegliare ai suoi doveri chi si dice padrone del teatro, dovrebbero educare un pubblico più attento di quello ateniese. Non un gesto dovrebbe esser lasciato passare che non avesse tutta l'apparenza della realtà, non un bacio che non fosse dato sul serio e non una esclamazione che non venisse pronunciata pienamente.

Il drammaturgo, poi — compreso dell'altezza dell'opera sua — dovrebbe fare in modo che nessuna mano nè d'attore nè d'impresario potesse deturparla. Non altri deve avere più forte diritto di render realtà un sogno. Il drammaturgo, anzi, non dovrebbe dire d'aver finita l'opera, se non dopo averne curata da se stesso, mezzo per mezzo scenico, la rappresentazione. A chi ha in mano l'arte spetta di non farsela strappare da nessuno, incombe il dovere di dimostrare che il drammaturgo non è già un letteratino che riduca un romanzo per le scene, ma un pensatore che non vede la vita se non come manifestazione estetica, una legge cinetica che si ribella a qualsiasi statismo, quell'anima universale che dopo aver dato al mondo la chiesa vuol ridare al mondo il teatro padre di tutti i templi.

Il temperamento drammatico

(L'attore moderno)



Io non so perchè mi sento sgomento in una così tranquilla ora.

Io non so perchè frema il mio cuore senza che io sappia il minimo dolore. Cosa c'è in me che io non conosco? Parla in me forse qualcuno che non è me stesso? Perchè ho voglia di piangere? Come mi si affacciano alla fantasia sì strane immagini? Quando le ho viste? Chi le ha evocate?

Io non so. Io non mi sento me stesso. Io sento che la mia anima vuol gemere un gemito nuovo. Sento che il mio viso, che la mia voce, che i miei gesti, mutano sotto il comando di quest'anima che impera nell'anima mia. Io bisogna che rinunzi a me stesso, bisogna che io esprima le sensazioni che provo, bisogna che io, con atti efficaci, dia fuori quest'insieme di spasimi e di voluttà.

Ecco; personificherò lo strazio dell'abbandono, l'angoscia della desolazione; ecco: io devo fare questa personificazione, perchè in questo

modo, ora, non rappresento che me stesso, non odo che l'altissimo urlo che agita il mio cuore.



Perchè oggi questa voglia matta di burlare il mondo? Perchè non sento la serietà di nessuna cosa? Perchè il mio linguaggio stesso ha un suono così allegro ed è così pronto e vivace?

Io non so perchè, interrogato, risponda comicamente. Io non so perchè non riesca ad astenermi dal contraffare tutte le persone che mi paiono ridicole. Certo, in me canta il suo momento di felicità una creatura che non conobbe nessun dolore. Certo, io mi trovo balzato al di fuori della cerchia dei tormenti. Ed il mio spirito è certamente cambiato, perchè io vado incontro a situazioni che ieri mi avrebbero intimorito.

Io sono proprio ignaro di quell' « io » che non è del gioioso momento.



« Quando si pubblicò a Londra una edizione completa delle opere del Fielding, il pittore Hogarth è il primo ad esprimere il rammarico che il ritratto dell'autore non ne armi il frontespizio e fa parte all'attore Garrich del suo dolore. Questi, l'indomani entra nello studio dell'amico al momento in cui era accuratissimo a dipingere un ritratto. — « Ho immaginato — gli dice — alcune situazioni teatrali che vorrei provare. Indi-

catemi un posto ov'io mi possa raccogliere ». Hogarth, senza togliersi dal lavoro, gli addita un camerino, il cui uscio è attiguo allo studio. Alcuni momenti dopo quest'ultimo ode una voce che pronuncia distintamente « Hogarth ». Su le prime non vi bada, ma, ripetuta, la voce gli mette paura. Egli non crede ai morti che ritornano; pure non può dissimulare a se stesso che la voce che ha colpito il suo orecchio è quella del suo amico Fielding. Una terza volta la voce articolò con forza: « Hogarth! Non sei tu stanco di farmi aspettare? Prendi i tuoi pennelli e qui vieni; non ho che pochi istanti da accordarti. Il turbamento che agita Hogarth gli fa smarrire le idee. Dimentica che ha relegato Garrich in in quello stesso gabinetto donde parte la voce. Non pertanto egli si arma di fierezza, prende i suoi pennelli e vola colà dove la voce lo chiama. Oh! prodigio! È Fielding che egli vede, sono le sue fattezze, la sua aria, la sua acconciatura di capo, la sua maniera di camminare; in una parola è l'istesso amico suo. Hogarth, attonito, sgomento disegna in fretta. Il pittore è contento della rassomiglianza e non esce d'errore che quando, finito il lavoro, sfugge all'attore uno scoppio di riso che scompone i tratti da lui presi ad imprestito, per restituire quelli dell'inimitabile Garrich. » ¹⁾

¹⁾ Giuseppe Arnaud - *Teatro arte ed artisti*.



« Il Lupati chiese: — E ho dunque da parlare?

— Ma sì — rispose Modena.

— E presto e subito! — replicarono tutti con violenta unanimità. E lui: — Secondo me lei fa tutto bene, tutto d'incanto, io ne sono entusiasmato, intontito, meno una cosa.

— Quale dunque?

— Il pianto.

Gustavo Modena non era punto abituato a nessuna specie di osservazione e, per quanto fosse il gran comico che era, rispose un *sarà* pochissimo disinvolto.

Io, già amicone di Bartolo Lupati, presi subito la parola per dirgli:

— Sii esplicito, se no questa tua asserzione può parere, come pare a tutti, una bestialità. Bisogna che tu dica in che ti paia mancare co-desto suo pianto, e come, secondo te, un grande artista debba piangere.

— Deve piangere come si piange — rispose egli.

— Siamo in una valle di lacrime.

— Poichè siamo — replicai — in una valle di lacrime spiegacelo, o, meglio ancora, mostracelo il pianto.

E lui facendo il prezioso:

— Mostracelo! Eccoti sempre coi tuoi imperativi. Mostracelo! Ci vuol altro. Bisognerebbe

intanto avere qualche cosa di commovente da dire o almeno da leggere.

— Ma che commovente o non commovente — ripresi io — Il pianto vuol essere una funzione fisica indipendente. — E qui, non faccio per vantarmi, mi venne un'idea luminosa... — Cameriere! — gridai — cameriere, la lista.

Questi me la porse, io la passai al Lupati dicendogli:

— Leggila e piangi.

— È commovente?

— Fingi di leggerla avendo molta fame e niente denaro nè credito e la troverai patetica nonchè commovente. Orsù comincia, se no — e ingrossai la voce a minaccia — lo trovo io il modo di farti piangere.

Egli rimpicciolendosi e ritraendosi con burlesco terrore di fronte alla burlesca minaccia, cominciò a leggere:

— *Potage!*

Stette alquanto sopra di sè finchè l'attenzione generale fu al massimo di tensione; quindi replicò con aria preoccupata e voce sepolcralmente cupa:

— *Potage!* — e dopo una pausa: — *Consummè de volaille!*

Altra pausa.

Hors d'œuvre! Pâté de foie gras!

Terza pausa.

Foie gras? — rilesse come interrogando la carta e sè, quindi rispondendosi e sospirando:

— *Oui à la diplomate!*

Queste parole egli pronunciava già in tono

di una molto temuta e dolorosa conferma, avuta la quale, lasciò cadere la mano che reggeva la lista, poi, rialzandola tosto e passando la sinistra sopra gli occhi quasi non credesse ancora a ciò che aveva letto, non potendo oramai più dubitarne esclamò:

— *Poisson aussi! Poisson?... Mais ça ne fait rien, en avant!* — egli disse a sè medesimo, come facendosi forza e dominando la crescente emozione.

— *En avant! Grosse pièce: filets de bœuf à la renaissance! Ah, mon Dieu! Mais du courage!* — aggiunse sempre più bianco — *Ah!* — e seguitando a leggere con inintelligibile voce proruppe in una esclamazione che spezzava cuore e timpani.

— *Ah! Entrée, soupe depoullards à la parisienne!*

Qui il braccio gli ricadde: un mortale pallore gli copriva la faccia; pareva di vedergli stilare dalla fronte un sudor freddo, anzi di sentirne il brivido. Presentava gli occhi già rossi e gonfi, ma evidentemente voleva dominarsi sempre. Riaccostando un'altra volta allo sguardo la lista lesse:

— *Timbale de veau à la Tayllerland!... A la Tayllerland!*

Pareva proprio l'estremo colpo questo, poichè, lasciandosi cader di mano la lista, anzi gettandola, si prese con una stretta dolorosa e rabbiosa la testa fra le mani e agitandola scoppiò in pianto disperato... a dirittura un profluvio di pianto, poichè da ultimo, quando staccò le mani dalla faccia stendendole supplici, ma spasmodi-

camente rigide e adunche verso Gustavo Modena, due ruscelli gli scendevano giù per le guance. Dico alla lettera due ruscelli!

— *Timbale de veau! timbale de riz!* — seguiva a gridare con voce così rotta dal singhiozzo, che nessun gran *re Lear* seppe mai sulla scena chiamare così la pia, la infelicissima, la santa Cordelia sua! Il solo Gustavo Modena non potè riderne. Egli, che senza accorgersene si era già levato da sedere e proteso verso di lui, si riabbandonò sulla sedia sgomento dell'aver assistito alla manifestazione di tanta arte e tale la cui grandezza lo spaventava ed umiliava. » ¹⁾



Il temperamento drammatico!

Che cos'è il temperamento drammatico? Il temperamento d'un matto? quello di un filosofo? o non è che il tranello di un burlone, come si affanna a voler sostenere il Diderot? ²⁾ Ma che

¹⁾ Paulo Fambri.

²⁾ Vedi il *Paradosso sull'attor comico*. Il Diderot, con una caparbia infantile, meravigliato della serenità degli attori, ignaro affatto del temperamento drammatico, asserisce che è *la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi*. E, non contento, aggiunge che *i grandi poeti e tutti i grandi imitatori della natura sono gli esseri i meno sensibili (!)* Evidentemente egli confonde impulsività con sensibilità e più evidentemente ancora, giurando che *la sensibilità è la caratteristica della mediocrità dell'ingegno*, egli non ha preso mai a considerare il fenomeno « genio ». Noi crediamo che la

vuol dir tranello d'un burlone, se non una speciale capacità di spirito? Il temperamento drammatico non è nè il temperamento filosofico, nè quello del pazzo, è il temperamento drammatico: ecco tutto. È una cosa a sè e una cosa che va studiata. Noi, la studiamo quasi involontariamente, se non in noi, nella biografia dei diversi artisti. Noi ci formiamo un'idea chiara di questo simpatico temperamento, mano a mano che entriamo nelle vicende della vita degli artisti. Artista è per tutti parola congiunta a un senso di varietà ed è significato così preciso che non può confondersi mai con nessun altro.

In che consiste il temperamento drammatico? Non abbiamo che da chiederlo alla nostra coltura stessa. Non abbiamo che da pensare agli artisti che prediligiamo. Se vogliamo convincerci dell'irrequietezza del tipo, non abbiamo che da ricordare, per esempio, Enrico Beyle, il quale non solo si stancò della vita militare e di quella di commerciante e di quella d'impiegato, non solo volle vivere una vita cosmopolita, ma ebbe in uggia persino il proprio nome, e persino lo pseudonimo e persino la propria personalità. Se vogliamo avere un attestato della originalità della figura artistica, non abbiamo che da pensare a Teofilo Gautier a Carlo Baudelaire e a Gustavo Flaubert. Se vogliamo sentirne di tutti i colori, non abbia-

tranquillità dell'artista si debba soltanto a quella che noi chiamiamo forza dell'arte, la quale permette a taluni uomini di giovare della loro immensa, profonda, ininterrotta sensibilità.

mo che da pensare alla vita di Michele Cervantes e a quella del Beaumarchais. E, infine, se vogliamo conoscere la vita dell'artista ridotta quasi a sistema, non abbiamo che da interrogare Alfredo de Musset. Si tratta di un temperamento che intende di affermarsi in qualsiasi momento della vita. Anzi, le opere di questi uomini, non sono che una piccola parte della produttività della loro vita drammatica.

Nella passione per i costumi più originali, per le fogge d'abiti disusati, per l'ammobigliamento vario della casa, per tutto quell'insieme che desta la curiosità del mondo, io vedo una manifestazione chiara del temperamento drammatico del letterato. E si spiegano tutte queste così dette stranezze. L'uomo delle immagini non può assolutamente adattarsi a vivere soltanto dei fatti e delle creature del suo tempo. Per essere coerente a se stesso, per rendere reale il mondo della sua fantasia, ha bisogno di ricorrere a mille figurazioni.

Per questa ragione, la moda fu sempre in relazione con l'arte vera ed ebbe sempre di che non lamentarsi degli artisti. E la fama di simpatia ond'è abbellito il nome di artista, si deve appunto al coraggio ch'esso ha di fronte a tutte le pedanterie. Esso è il solo che non senta il dominio delle minuzie, il solo che per istinto rappresentativo si faccia a rievocare costumi ed usanze tramontate, il solo che porti in un'epoca gli aspetti più belli delle epoche scorse.

E se del Corneille il *Condè* poteva dire:

« non bisogna sentirlo che nel palazzo di Borgogna » ¹⁾ non per questo possiamo ricrederci su i caratteri del temperamento drammatico.

Sono troppi i caratteri dell'artista e sono a bastanza chiari, perchè possa offuscarne la fisiologia una ed una sola contraria prova. Perchè noi, parlando della stranezza del temperamento drammatico, non intendiamo parlare di follia, perchè noi non vogliamo caratterizzare la fisiologia artistica in uomini del genere di Gerard de Nerval. Noi nel temperamento drammatico non vediamo che una bella paziente drammatizzazione della vita stessa, una specie di cura delle figure, un bisogno continuo di emozioni diverse.



Il temperamento drammatico è, senza dubbio, il più vicino alle forme morbose del pensiero ed è anche quello che più ci colpisce; ma per questo, appunto, è il più geniale. Esso è capace di tutti gli entusiasmi e di tutti gli avvilitamenti, esso è capace di correre tutta la scala delle emotività, e si presta come nessun altro ad afferrare le mille sfumature dell'animo umano.

Se ogni temperamento potessimo distinguerlo per un diverso grado di coltura, direi che il temperamento drammatico è il più psicologo. Quello stesso spettacolo che ad un filosofo suscita un ragionamento e ad un matematico un calcolo,

¹⁾ (Luogo ove si rappresentavano le sue opere drammatiche).

all'artista procura una vera e propria emozione. Il temperamento drammatico è intessuto di fremiti. E poichè nell'infanzia, nell'età in cui l'uomo è più facile alle impressioni, è anche più comune l'imitazione, aggiungerò che è temperamento infantile per eccellenza. Esso è eminentemente rappresentativo, perchè è il più suscettivo.

Dal temperamento drammatico a quello matematico c'è la differenza che corre tra un fanciullo, nuovo ai più belli spettacoli e un vecchio assuefatto a tutte le vedute. La base, l'elemento più forte del temperamento drammatico è una specie di giovinezza incrollabile. L'artista è un bambino ed è il bambino che fa notare il bello al vecchio, a chi ha l'eterna aria noiosa di sufficienza; ed è il bambino che fa risuonare il suo riso entro la serenità di tutte le cose. Facile ai dolori, è facile alla gioia più alta. Un fiore può ispirargli un poema, come una tragedia può venirgli ispirata da un fatto che altri narrino con indifferenza.

Quello che può parere suo distintivo pregio di imitazione, non è che virtù rappresentativa. L'artista produce, non già soltanto perchè imita gli altri, ma bensì perchè rappresenta tutto ciò che, nella espansività della sua anima, fa suo. Il temperamento matematico non è il temperamento artistico, non perchè manca di rappresentativa, ma bensì perchè non prova, non sente, non vede quello che prova sente e vede l'altro.

Tutto il bisogno di estrinsecazione non è che abbondanza di sentimento. Tutte le fisionomie

che assume l'artista non sono che gli sforzi degli affetti ch'esso prova. Il singhiozzo ch'esso sente talvolta far nodo alla sua gola, la gioia ch'esso sente talvolta spillar da ogni suo poro, non sono che rivelazioni d'una straordinaria, ricchissima tempra ipersensibile.



Io ho parlato dell'attore e dell'autore contemporaneamente, perchè entrambi sono temperamenti drammatici.

Ma, se con temperamento drammatico vogliamo intendere soltanto la fibra dell'attore, devo dire che il temperamento letterario rientra nel temperamento drammatico. Sia l'autore che l'attore che cosa sono, se non due rappresentanti, se non due uomini sempre pronti a cedere sotto la foga di un'emozione?

Quella che comunemente chiamiamo artistica è una vita di mutamenti, di trasformazioni e, in ispecial modo, di figurazioni. E l'attore noi potremmo chiamarlo il maniaco delle figure, non sapessimo quanto è naturale l'istinto di rappresentazione. L'attore è tutto nel gesto che compie, nella voce che inalza; esso è tutto nella figura che rappresenta. L'attore è il solo uomo che abbia la maestria di nascondere se stesso. Il fervore che lo anima gli dà la potenza di trasfigurarsi. E nelle trasfigurazioni dell'attore è come lo specchio della coscienza umana. Ed esso, da più di un punto di vista, può parere un dannato

costretto a non vivere che la vita degli altri, può parere l'anima più tragica del mondo che cerchi se stessa nell'anima altrui.

*
* *

Accanto alla comune simpatia per il teatro, v'è chi si diverte a credere in un passato favoloso e ad accusare d'incapacità la provata valentia dell'attore moderno. V'è chi si compiace a chiamare assurda la fede in una tutta nuova fioritura artistica, quasi che le occupazioni dei nostri tempi potessero realmente soffocare autori ed altri.

Morta la tragedia? Impossibile la tragedia moderna?

Ma questa è una bestemmia. Siamo ciechi noi o non vogliamo vedere che più di un forte artista del gesto, con il più grande giro delle braccia, sembra invocare dalla società moderna il tipo onde estrarre in tutta la sua profondità l'anima contemporanea? ¹⁾

E se l'attore sente questo grande bisogno di modernismo, vuol dire che nell'epoca nostra non mancano come non potranno mai mancare i motivi tragici, perchè nell'attore che grida questa necessità è l'anima dell'epoca nostra che parla.

E noi critici guardiamoci bene, per l'incapacità d'un autore, dal proclamare il fallimento della tragedia, perchè l'esistenza degli attori forti

¹⁾ Mi propongo di condurre presto a termine lo studio sul vigore e sul significato del gesto dei nostri vari attori.

è più che vaticinio del sicuro trionfo del teatro nuovo.



Il Gravina, nella sua *Ragion Poetica*, appoggiandosi al Poliziano, sembra negare ai Latini il temperamento drammatico, sembra non veda rispondente alla *gravità romana* la veemenza dagli affetti. ¹⁾ Io, invece, son d'accordo con lo Schakspeare nel riconoscere nessun popolo così *drammatico* come il romano. La stessa severità di linee

¹⁾ « Nella scena, o tragica o comica, non si possono acconciamente produrre se non quelle nazioni che o nel grande o nell'umile siano da violenta passione signoreggiate. Perciò le opere drammatiche riuscivano molto appresso i Greci, e poco appresso i Latini, quando non greci, ma latini personaggi s'introducevano; poichè la gravità romana in niuna cosa, o pubblica o privata, era mossa da sì veemente affetto, che avesse potuto nelle pubbliche somma compassione e spavento, e nelle private riso eccitare. Conciossiacosachè, per quanto il mondo si distende, solo il cielo di Roma produce gli uomini e le donne di moti sì composti, di sentimenti sì regolati, e di sì temperati affetti, che i suoi figli portan dalla natura quel che gli altri appena impetrarono dalla coltura e dall'arte. Del che si può conghietturare la gravità e il decoro dei Romani antichi; al cui regolamento, con la beneficenza della natura, una esattissima disciplina, tanto civile, quanto militare, concorrea. E non senza ragione, secondo osserva Dionisio Alicarnasseo, fu questa terra detta Saturnia, come quella, ove la giusta temperie, sì degli elementi, come degl'ingegni, che sotto Saturnio fioriva, dal regno di Giove fuggendo, s'era venuta a ricoverare ecc. ecc. » — Libro I, paragrafo. XII.

del volto, la stessa rotondità della parola, la stessa, diremo così, abitudine al gesto imperativo fanno di esso l'attore maestro. Un popolo di conquistatori non può non essere un popolo padrone della voce e del gesto, perchè infine per comandare vincere convincere bisogna saper recitare. E dall'imperatore al gladiatore, dalla regia all'arena, dal gesto di chi comanda a quello di chi crudamente eseguisce, non corre che un gioco magnifico di voci e di atti. Vi figurate voi un popolo più attore del romano? Non vi seduce ancora il guardo feroce del gladiatore in lotta?

Della maschera mostruosa e della gigantesca veste onde coprivansi gli attori per apparire visibili in lontananza, nessuno doveva sentirsi più imbarazzato dei romani, che provavano di aver forza a bastanza per inalzarsi sopra la loro stessa altezza.

E dei nostri attori mi piace massimamente la loro tutta romana padronanza della scena. Vi è in essi qualche cosa di così nobile che fa pensare non già allo sforzo che costa una personificazione, ma bensì alla semplicità con la quale un'anima bella compie una gentilezza. La voce maestosa, il gesto larghissimo sono già una convinzione. Ed io son certo ch'essi potrebbero commuovere un pubblico numeroso anche senza aprir bocca, perchè i gesti sicuri, in una spontaneità continua, risvegliano riscuotono sollevano e strappano ed abbracciano il meno animato spettatore. ¹⁾

¹⁾ I pantomimi, perchè parlavano con le mani, erano chiamati *chironomi*, e Ateno — secondo quello che ri-



È un errore credere che il merito dell'attore sia tanto più grande quanto più vasto il numero delle opere che esso rappresenta.

L'attore più facile a tutte le rappresentazioni è il meno profondo. Perchè esso possa quasi giornalmente obliare un carattere per un carattere nuovo, conviene abbia poca affezione ai suoi stessi tipi, conviene che essi non l'abbiano toccato nell'anima.

L'attore è innanzi tutto un temperamento e un temperamento dotato in special modo di gran passionalità. Ove manchi una spiccata simpatia a certi tipi, a certe raffigurazioni, l'attore diventa il tipo volgare dell'attore, una maschera qualunque disposta a tutto ma buona a nulla. Già che noi siamo convinti che più che ad una semplice vocazione, a una prepotente facoltà risponde il grande interprete, noi non possiamo adattarci a credere l'anima sua meno che vigorosa. Come l'uomo più rappresentativo che si possa immaginare, esso non può non tendere più a questa che a quella estrinsecazione. Benchè sentirsi portati alla scena voglia dire avere una disposizione profonda al sacrificio della propria personalità, l'attore è una miracolosa creta che non tutti sanno animare. Ci vuole sempre una rispondenza intima di visioni. L'attore è il corpo

porta il Gravina — dice che Telèste, di cui Eschilo si valea, era sì perito, che per gesti rappresentò tutte le azioni della tragedia dei Sette contro Tebe.

che cerca la *sua* anima o magari le *sue* anime; ecco tutto. Ma non è già un vuoto qualunque che tutti possono riempire; e in questa muta virtù elettiva è la genialità dell'attore stesso. Non a tutti egli offre il sacrificio della sua personalità, ma a quelli soltanto che realizzano il suo desiderio.

Dire che l'attore deve essere un abulico non vale ad esprimersi troppo bene. L'attore deve mancare di volontà dal momento in cui l'immagine dell'autore l'ha sedotto. Ma non prima però. All'attore deve restare la forte volontà di non discendere a personificazioni che non integrano nessuna delle sue aspirazioni.

L'entusiasmo e la gloria onde sono circondati i grandi attori, è una prova dell'opera addirittura religiosa ch'essi compiono nel senso psicologico.

Per queste ragioni, se si può dire che il poeta nasce poeta, non si può pensare diversamente dell'attore.

Dalla scuola del duca di Duras escirà un Talma, ma un Talma non lo creerà nessuna scuola di declamazione. Su l'attore può la scuola quanto la scuola può sul poeta, ma l'attore nasce attore, nasce dotato di quelle rare quanto magiche virtù che i greci adorarono come sacre.

Prima ancora della musica, della scultura e della pittura, l'uomo non osservava se stesso che a traverso ai gesti ampi dell'uomo. Prima ancora della Tragedia esisteva l'attore, questo atleta dell'espressione, questo svelatore dei mille mi-

steri dell'anima, per cui col tempo la mimica è divenuta una scienza ¹⁾).



Non è vero, adunque, che il teatro esista per un qualsiasi scopo e non è neppure vero che il drammaturgo lo abbia creato.

Il teatro non è che un luogo di rappresentazione, e la rappresentazione non è che una delle funzioni psichiche dell'uomo. L'autore e l'attore sono i due elementi che costituiscono il fatto *rappresentazione*. Questo o quello scopo può avere *un* teatro, a seconda degli spettacoli che vengono permessi o proibiti, ma l'attore resta sempre estraneo all'etica. Per esso non c'è finalità, c'è la rappresentazione per la rappresentazione, uno studio per un'apparenza, uno sforzo per una estrinsecazione.

Ma, appunto per questo, proprio per l'indipendenza ingenita dell'attore, la chiesa lo esclude. Poi che lo spettacolo della chiesa è uno, essa può fare a meno degli attori coscienti, e può benissimo servirsi dei sacerdoti, così come si serve dell'incenso. Lo spettacolo quasi meccanico della chiesa non permette neppure ad un sacerdote di far distinguere il suo valore. Su la scena della chiesa non è l'anima che occorre, ma il corpo, il solo corpo. Ciò che nel teatro è l'attore, in essa è l'apparato scenico, la ricchezza favolosa del tempio; e l'effetto che raggiunge

¹⁾ Luciano. — De Saltatione.

l'uno mediante il grande ingegno d'una persona, lo supera l'altra con l'intelligenza del rito.

Sotto il fasto dell'apparato scenico la chiesa è riuscita, non dico a soffocare il protagonista ma il deuteragonista ed il tritagonista stesso. Essa, conseguentemente alla sua idea, si è liberata dell'attore, della personalità, perchè combatte la vita, perchè non vuole escire dalla sua via della morte per tener dietro alle diverse espressioni dell'esistenza. E la chiesa, così, è giunta a dare una prova grandissima della potenza dell'apparato scenico.

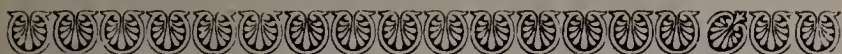
Si deve esprimere la tristezza della morte? Ebbene, si rende più oscuro che mai il tempio, lo si chiude — se è possibile — in una compostezza maggiore, lo si fa più gelido e silenzioso che mai. Lo spettatore, che dalla luce allegra della strada penetra nelle tenebre della chiesa, ricorda subito la santità della ricorrenza, si toglie subito da tutti gli altri pensieri; e, nel muovere quasi a tentoni fra gli altri devoti taciti, ricostruisce — meglio che per mezzo di qualsiasi predica — tutto l'avvenimento che si celebra.

Ma se voi togliete dalla chiesa e portate in piazza i mille magnifici riti sacri, perdetevi tutto l'entusiasmo, vi sentite scuotere dal riso, non provate che l'impressione d'essere dinanzi a cosa ridicola. E questa è la rivincita dell'attore. Per questo il teatro è il suo orgoglio, perchè è nel modesto tempio che si vede quello che vale l'individuo. E questo l'attore sembra dire: — io

non invidio la chiesa ai sacerdoti, perchè così ciò che mostro non è che mio valore —.

E così, quando noi ci sentiamo commossi dalla bellezza delle funzioni sacre, quando noi, sperduti nella vastità incantevole d'una chiesa, godiamo della gioia della nostra fantasia, noi pensiamo anche quale effetto maggiore su noi stessi riporterebbe il teatro, se al valore personale degli attori aggiungesse sì ricco, sì meditato, sì completo apparato scenico. E così, quando noi ci sentiamo commossi nelle solennità della chiesa ed esultiamo delle teorie lunghe di bianche parvenze e dell'effetto delle voci chiare nell'immensità e dell'impressione d'una folla sterminata fissa sopra un punto solo; quando noi dobbiamo confessare a noi stessi in un intimo accordo che il rito ci ha levati oltre la nostra personalità; noi, artisti, invece di sentirci umiliati, invece di provare anche un lontano senso d'invidia, godiamo di un trionfo, ci allietiamo di una nostra vittoria, perchè sentiamo che a noi, all'arte, alla sola divinità si deve tanta opera. E la venerazione dell'arte, e tutta la nostra speranza operosa e tutto il nostro affetto per l'attore, sorridono ad un pensiero che, inè irraggiungibile nè lontano, mostra il giorno del sole del Tempio dell'Arte.

La scena su le scene
(Il senso della forma)



A giudicare dal numero dei libri di novelle e dall'abbondanza di esse che ci offrono le riviste di tutto il mondo, nessun genere letterario dovrebbe essere più facile. A giudicare a prima vista sembra che la novella non richieda un temperamento speciale, sembra un genere alla portata di mano di tutti.

Ma basta dimostrare che i grandi romanzieri hanno preso le mosse dalla novella, per sostenere che essa non è che una fase del genio letterario, per vantare la sua grande, insuperabile semplicità?

È vero che oggi la novella è il primo più comune passo dei letterati, ma è anche vero che sono pochi gli scrittori che riescono bravi novellisti. Si è dato il caso di romanzieri di valore indiscutibile, riusciti leggieri, oscuri, ridicoli, allorchè hanno voluto dedicarsi alla novella. Si ripete il caso di uomini che, allontanati da essa, sono nulla più di una mediocrità.

Io non voglio fare l'esame dei novellieri

dei secoli scorsi e di quelli del nostro secolo e non voglio essere eccessivamente severo; ma il Capuana, il grande Capuana è uno di quei forti ingegni nati unicamente per la novella. Egli può aspirare al romanzo, può aspirare all'opera teatrale, ma non è riuscito, non riesce e non riuscirà ottimamente che nella novella.



C'è anche una fatalità letteraria e, per quanto taluni provino di vincerla perdono invano il tempo.

Ma guardiamoci bene dal dire e dal credere che, per esempio, nella novella si riesca per fatalità. Si riesce per una sintetica virtù narrativa e in forza di una speciale ricchezza d'immagini e vivacità di colori. Si arriva alla novella non già per una via facile, ma soltanto mediante studi pazienti, così come il pittore perviene alla soavità dei quadretti dopo averli scovati nell'immensità degli spettacoli naturali.

La novella non è un episodio, ma bensì, nella sua brevità, un fatto completo, la rappresentazione sommaria di un fatto saliente. E, forse, è qualche cosa di più e qualche cosa di diverso. Il novelliere è, come il poeta, l'adoratore delle visioni istantanee, l'entusiasta del colore del momento. Il novelliere, quasi per non obliare una subita emozione, quasi assorbito da una sola immagine, non divaga, non digredisce, non può digre-

dire. Come l'incisore, esso procura senza marcar troppo, di marcar profondo.

E io credo di non dir male, asserendo che per riescire efficace novellista occorre essere, se non più artista, più poeta di un romanziere. Un capitolo di un romanzo non è una novella, ma una novella può impressionare e convincere più di un romanzo. Credo occorra essere più poeta di un romanziere, per la struttura stessa del componimento, per le esigenze stesse della novella, la quale richiede parecchi sorvolamenti, ammette la rapidità di più fatti e consiglia il giuoco delle sfumature.

Per questa ragione, non divido il comune convincimento, non credo affatto che il Boccaccio sia rimasto il più grande novelliere. La Francia, l'Italia, la Spagna, la Russia hanno dato una miriade di cesellatori della novella; ed oggi, in mezzo a volumi di poco valore, abbiamo opere di grande e insuperata importanza.

La novella, per virtù di molti letterati, ha raggiunto l'alto grado che spiega l'entusiasmo con cui i nostri giovani si pongono ad essa. Ma la novella, per la sua riuscita, è, come l'opera drammatica, allettatrice facilissima e ingannatrice: e molti giovani, non appena vengono a conoscenza di un fatto che sembra loro di una certa originalità, credono di poterne fare una novella o un lavoro teatrale.

Non comprendono costoro che altro è ricordare un avvenimento ed altro scrivere una novella: non vogliono intendere che un temperamento

ci vuole per riuscire nella novella ed un altro per riuscire nel teatro. Ci vogliono capacità superiori a quelle del cronista, per affrontare le forme letterarie e, sopra tutto, occorre un'anima singolarmente sensitiva e forte. Sopra un dato avvenimento si può tessere una buona novella, ma l'avvenimento, il solo avvenimento non basta per raggiungere il successo.



Nei giovani che con troppo facilità si danno a scrivere novelle, si verifica — e forse in maniera meno grave — il fenomeno che abbiamo ad osservare quasi tutti i giorni su i teatri di prosa. Si crede che l'opera drammatica non richieda capacità singolari. Si crede che il trionfo si debba all'idea e non alla struttura e non al meccanismo, a quella dinamica che risulta dall'energia di una fibra speciale. La novella, come la commedia, come la tragedia, è novella in quanto racchiude tutto quell'insieme di fatti che la dispongono, che la conformano in quel dato modo. Una novella ben concepita e meglio scritta non può rimanere che novella; non può diventare nè un dramma, nè una commedia, nè una tragedia. Il suo battesimo è la sua immutabilità. Se taluno volesse rendere rappresentabili le deliziose novelle del De Marchi, cadrebbe in un errore enorme, grande come quello di colui che si proponesse di ridurre a novella una commedia del Goldoni. Bisogna capire che se i diversi ge-

neri di componimenti letterari vivono da tanti secoli e se in alcuni di essi gli uni o gli altri maggiormente fiorirono, deve esserci una ragione profonda e ineluttabile. Se il teatro, pur subendo flussi e riflussi, non è mai caduto, bisogna convincersi che risponde a una necessità e ad una data necessità. L'opera teatrale non può esser mai nè un romanzo nè una novella e le novelle non possono escir mai dalla loro forma.

I tentativi a cui assistiamo oggi, questi meschini travestimenti delle opere letterarie, nella goffaggine della loro figura, portano la conferma della nostra asserzione. Noi vediamo con gran facilità proporre ed eseguire riduzioni, trasformazioni di romanzi in drammi; consiglio meschino, come meschino il successo. Si direbbe che tanti studi su l'arte drammatica non siano neppure giovati a dimostrare che il teatro non è una riduzione di avvenimenti, ma, invece, l'esplicazione migliore, più alta, di certi fatti.

Il teatro non è al servizio di nessun'altra forma letteraria, ma esprime da solo, fatti, virtù eccessi, gesti, visioni, che il poema, il romanzo, la novella non possono significare.

L'esistenza stessa delle varie forme letterarie accusa coloro che di un romanzo vogliono fare un dramma e di un dramma un romanzo.

Il successo a cui si giunge in questo modo, con queste riduzioni, soddisfa coloro che dell'arte non hanno il senso, piace soltanto a coloro che non sono giunti a gustare le grandi opere teatrali. Nessun vizio e nessuna

donna un uomo, e così nessuno sforzo, nessun adattamento può mutare il sesso di un'opera letteraria. Convien proprio non intender nulla d'arte, per non comprendere l'immortalità della veste letteraria: veste che non si può togliere, ma si lacera a danno dell'anima che ne è avvolta.



Basterebbe ricordare la meschinità delle opere teatrali dei letterati dediti ad altri componimenti, per convincerci della realtà del fatto. Basterebbe ricordare i tentativi drammatici di tutti i nostri letterati e letteratucci contemporanei, per vedere che prova peggiore essi non potevano dare delle loro incapacità. Il Fogazzaro è un esempio ed altri esempi sono altri uomini che io non nomino e varie donne.

I Promessi Sposi è romanzo che non è sfuggito alla povera vista dei riduttori, e sopra qualche ribalta popolare esso ha riportato anche un discreto successo. Ma che oltraggio al nome del Manzoni, o peggio, che oltraggio alla grandezza del romanzo! Un'anima d'artista non poteva ricevere insulto più grave. Un cattolico non potrebbe adontarsi maggiormente vedesse un vescovo nei cenci e nell'ufficio dello spazzino pubblico.

Ma il ragionamento che fanno taluni nega, nella rappresentazione dei *Promessi Sposi*, l'offesa, che io accuso.

— Non è vero — si dice — che il Manzoni ha descritto minutamente diverse scene? Non è

vero che esse palpitano e sono vive e grandi sino al punto di meritare gli elogi a cui aspirano invano tanti grandi drammaturgi?

— Verissimo.

— E allora, perchè toglierci di riprodurle sul teatro? Perchè non procurare di far risaltare ancor più i pregi del genio italiano?

— Perchè i pregi non si fanno risaltare deturpandoli, travedendoli con scene e con mezzi non usati dall'autore.

Del Manzoni possiamo prenderci il gusto di rappresentare qualche scena, ma non dobbiamo permetterci di ridurre a teatrale tutto il suo romanzo, che ha l'orgoglio di essere un vero romanzo. Se dei *Promessi Sposi* si potesse fare non un romanzo ma un dramma, primo a pensarci sarebbe stato il Manzoni. Egli, invece, ha *sentito* il romanzo e non ha *sentito* il dramma, nella sua grande concezione. E chi di noi, in questo, osa opporsi all'autore? Come non convincerci che forma migliore non potrebbe avere l'opera del Manzoni?



Ma non entriamo nel campo degli esempi, se vogliamo che sia breve il nostro cammino.

Cerchiamo piuttosto di far apparire alla nostra memoria due fisionomie, quella del drammaturgo e quella del romanziere, e osserviamo se realmente sono due fisionomie diverse.

Non possiamo allontanarci troppo dalla nostra

epoca, perchè il romanziere non ha una genealogia antica; ma possiamo rievocare la figura dell'Ibsen accanto a quella dello Zola. Quanto differenti! Fra due epoche è più somiglianza che tra il drammaturgo e il romanziere. Nessuna fisionomia differisce dall'altra, così come nella letteratura si distinguono i temperamenti delle diverse forme letterarie. Lo Schakspeare — unico nel suo genere — non sappiamo proprio a chi somigliarlo; e in questa originalità di figura è tutta la virtù del genio.

Se lo Schakspeare ha preferito formar le sue idee con veste tragica, vuol dire che tragiche erano le sue visioni, tragiche le sue finalità. Lo Schakspeare e la tragedia sono una cosa e non due, e una cosa immutabile. Ridurre a teatrali le grandi opere di un romanziere è come ridurre a romanzi le tragedie dello Schakspeare.

Si può avere l'illusione di cambiare un vestito, mentre in realtà si toglie l'anima, quell'anima che ha suscitato la forma.

La forma letteraria è l'anima e non il corpo di un componimento. L'anima del drammaturgo non è l'anima del romanziere e non può il romanzo diventar dramma.



La forma inganna gli uomini, quando appare cosa di poco conto.

La forma è la prima rivelazione dell'anima, così nella letteratura come nell'arte e come nella

vita. Il recipiente svela il contenuto, desta l'attenzione e le dà un indirizzo, un grado diverso a seconda della diversità della forma del recipiente. L'apparenza delle cose è l'essenza delle cose stesse; anzi, l'apparenza è la sola essenza. Come le diverse note della scala musicale, ogni forma letteraria ha il suo significato e ognuna vale come non vale l'altra.

Dicendo « lo stile è l'uomo » noi sosteniamo che la forma è l'anima. Se ogni uomo di valore scrive in un modo e non in un altro è per una ragione intima e invincibile, che non si può negare. E come un carattere si esplica con uno stile, un pensiero si esplica con una forma.

Può parere che l'autore, ammirato di una propria idea, studi la forma onde svolgerla, ma la forma, invece, nasce ad un parto con l'idea e s'impone come l'idea stessa.

Il corpo sarà sempre la più grande e la sola rivelazione dell'anima. Tutta l'anima femminile, tutti quei sentimenti che la distinguono da quella maschile è nella figura stessa della donna, nei caratteri propri del suo sesso, nella forma reale ed esterna e non in un vano rancido senso analogico.

*
* * .

Si domanda, come mai, ammessa l'immutabilità della forma letteraria, lo Schakspeare, per esempio, abbia tolto il dramma « Giulietta e Romeo » da una novella di Luigi da Porto.

Ma è domanda alla quale si risponde:

— Lo Schakspeare, pur non peccando in questo senso di troppa originalità, non è stato mai un riduttore e tanto meno ha trasformata una novella in una tragedia.

Lo Schakspeare, dall'epoca degli altri, non ha tolto che l'ispirazione, non ha ricevuto che un lampo di luce. Egli, non solo non s'è fermato ove il suo ispiratore sostava, ma ha visto, ha sentito ciò che l'altro non vedeva e non sentiva. In quella che noi chiamiamo imitazione non c'è che genialità, visione nuova, visione grande, originalità. C'è l'originalità della forma, la quale sopra uno spunto antico ha basato un immenso plesso pulsatile ¹⁾.

Che Desdemona, Ofelia, Cornelia, Porzia, Imogene e Giuditta e Miranda abbiano vissuto una vita letteraria anteriore allo Schakspeare, a noi non importa e non nuoce e non toglie nulla alla grandezza dell'autore. Ciò che vale è l'anima che a dette creature sa dare il drammaturgo e i gesti che gli fa compiere e la fisionomia che gli fa prendere. Alla materia non possiamo chiedere nulla di nuovo, se non la forma. Lo Schakspeare è il primo che abbandona i gesti ieratici per col-

¹⁾ *La cena delle beffe* del Benelli, invece d'essere a provare il contrario, è uno dei più validi sostegni del mio asserto, perchè questa indiscutibilmente grande tragedia nuova è tutt'altro che la riduzione d'una novella. Il Lasca non ha fornito che lo spunto; offerta miserissima ove il Benelli non avesse *creata* la scena, ove questa giovine gloria d'Italia non disponesse delle migliori capacità drammatiche.

pire il nostro spirito con un forma nuova. Egli nell'anima non ha visto più una lampadina che arde, un fuoco fermo destinato alla consunzione, ma ha veduto la forza dalle mille forme, la figura dagli infiniti gesti, l'animale dagli enormi contorcimenti. E, allora, della vita non ha avuto che un senso, il gran senso della dinamica. E ha creato la tragedia moderna. Egli ha voluto far opera non tanto per il teatro quanto per la vita; egli ha rivelato la fisionomia umana. Il suo teatro è il suo senso della vita. Nella forma drammatica è tutto il suo pensiero. L'organismo sociale gli è parso così febbrile da non permettergli che la visione degli sceneggiamenti.

Nella « Giulietta e Romeo » — già che di questo dramma abbiamo preso a parlare — non è nè Giulietta nè Romeo che lodiamo e nè l'ombra di Piramo e Tisbe e nè quella di Ero e Leandro, ma l'insieme, la forma, la scena, il dramma.

E la tragedia tutto quello che ci ha dato lo Schakspeare, la grande forma che dice più di mille disquisizioni filosofiche.

Più d'ogni scultore, egli ha visto la plasticità della vita e l'ha fissata in una forma immortale.

Che importa che un cronista gallese, prima del drammaturgo, vanti Lear figlio del re Bladud ed altri cronisti ne raccontino diversamente la storia e canti popolari antichissimi lamentino la morte dello stesso re e delle sue tre figlie? Per noi non c'è che un re Lear: quello nato dal pensiero dello Schakspeare, quello balzato alla eternità della luce nella forma tragica.

Quando noi accenniamo al famoso monologo: *To be or not to be*, dell'Amleto, crediamo di esaltare tutta la grandezza dell'autore; ma vantiamo, in realtà, piccola cosa ¹⁾. Il pensiero dello Schakspeare non lo si comprende e non lo si apprezza, se non s'intende il valore della sua forma. Più grande profondità è nella forma tragica, che in tutti i monologhi dell'autore. L'acume delle sue osservazioni, insomma, non è che la conseguenza della vivacità della sua arte, non è che un'espressione della tragedia stessa.

*
* *

Alla forma va data l'importanza che ha; e bisogna guardarsi da quel sistema di idee che considera una cosa la forma e un'altra l'anima. La semplicità con la quale tutti i giorni vediamo ridurre i romanzi ed opere teatrali è un fatto molto triste. Ed è più triste quando osservo che la critica, la così detta critica, non vede nulla di biasimevole e di meschino in sì fatte funzioni così poco letterarie. La critica vuol mostrarsi molto rara e i fenomeni più importanti non si cura nemmeno di guardarli. Ma la critica dimentica che il silenzio è qualche volta una confessione, la più sincera confessione e, in questo caso, l'attestato della sua stessa ignoranza.

I letterati si sforzano di mettere su la scena

1) Tra l'altro, leggere per curiosità *le sentenze filosofiche di Asht'avakra* per convincersi che la filosofia indiana s'era espressa anche meglio.

i loro romanzi e i critici, i cosiddetti critici, l'incoraggiano, come se si trattasse di cosa saggia. E io non so quale di questi due valga di meno, ma mi accorgo che d'arte s'intendono un bel nulla.

Si sa che esiste la forma poetica, ma non si conosce la poesia della forma, quella poesia in cui è tutta la grandezza ellenica.

Dopo secoli e secoli di affermazione, noi, invece di rispettare la santità delle forme, di quelle forme come la tragedia, che nulla hanno perduto del loro fascino; con una stupidità sorprendente, privi di un briciolo di buon senso, consideriamo il teatro come un cinematografo, nè più nè meno. E con la medesima facilità con cui un direttore di una compagnia cinematografica, invia i suoi impiegati a fotografare un circo equestre, una mandria di bufali o lo straripamento di un fiume, noi, critici, noi saltimbanchi del teatro, noi, gente nata per offuscare quanto costò la vita degli artisti, facciamo sì che gli scrittori si affrettino a sceneggiare i loro romanzi, ed anzi, senza neppure sceneggiarli, facciamo sì che essi si occupino a ridurli in due, tre, quattro parti, affinchè su la ribalta si stabiliscano quattro cinque o sei o sette predicatori.

Credete voi che i critici, questi così detti critici, se sapessero qualche cosa, se intendessero che cosa è arte non rimprovererebbero — sia pure dolcemente — questi benedetti contraffattori? E credete voi che — se sapessero — sarebbero tanto modesti da vergognarsi di dichiarare il loro senso dell'arte? E credete voi che vi sia una modestia

che impedisca di rivelarci offesi, come offeso deve ritenersi quell'artista che vede trattata l'arte peggio d'una serva?

Io credo — lo ripeto — non alla modestia, ma all'ignoranza, all'ignoranza di quegli esseri che percorrono una via, non per seguire un ideale, ma per conseguire qualche guadagno. Io, più che alla necessità della critica giornaliera, credo a quella critica che dovrebbe avere per scopo la spiegazione del significato artistico. Primi ad imparare qualche cosa dovrebbero essere certi letterati, quei tali che sono pronti a dare ad una sola novella ora la forma della lirica, ora la forma del romanzo ed ora la forma del dramma. Primi a ravvedersi dovrebbero essere quegli autori amorfi vagheggianti un ridicolo polimorfismo da manichino.

*
* *

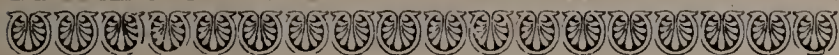
La forma è l'anima.

Bisogna educare i giovani alla poesia della forma, come a quella poesia che distingue l'uomo dalla donna, come a quella poesia antichissima ed eterna che ha fatto sgorgare dalla fantasia innumerevoli canti immortali, come alla sola anima delle cose.

Il primo moto del cuore giovanile è verso una forma che si chiama donna; il primo passo verso un'anima è il passo verso un corpo. Prima che il fiore ci conquisti con il suo profumo, ci

attrae con la sua apparenza. L'anima non è dentro il corpo, non è chiusa entro sette porte, nè avvolta entro sette velari; l'anima è la luce del corpo, la vera vita delle membra, la sola forma che abbia vigore.

L' " ambiente ,, su la scena
(Realtà di mezzi a scopo ideale)



A facilitare l'interesse, la convinzione, la esaltazione dello spettatore sono e la concisione delle scene e la continuità degli atti ed il titolo ed il luogo stesso. Ma a produrre entro lo spirito estraneo al fatto un effetto spiccato e profondo, nel quale le persone del dramma diventino come persone dell'anima nostra e vivano anche oltre le scene scritte dall'autore, non basta quanto si è detto.

Un'opera teatrale, che mostri per la sua profondità di aver vissuto quasi anteriormente al teatro, non solo produce in noi quell'attenzione che non ci permette di obliare nessuna delle scene, ma, per un processo intimo, ci ispira, ci conduce sopra lo spirito dell'autore stesso, ci commuove tanto che, esciti di teatro, non sentiamo soltanto entro di noi le ultime battute, ma quasi continuiamo queste, e ne sentiamo vagamente altre.

Io credo che il contributo migliore che si possa dare ad un capolavoro è quello stato di

irrequietezza in cui esso ci lascia. Come non c'è momento di grande sdegno o di grande conforto i quali trovino la soddisfazione in parole anche sublimi, così, la finale più indovinata, più artistica, più risolutiva, non chiude il ciclo aperto nello spirito dello spettatore. Chiudendo, per l'ultima volta, un libro pensato, noi non solo non riusciamo ad arrestare la nostra fantasia, ma cominciamo in realtà ad aprirla in quell'istante. Il compimento di un'opera artistica è fomento di mille pensieri. Lo sforzo riuscito dell'autore costringe ad un altro sforzo la mentalità del lettore. E questa concatenazione dice molto in fatto di spirito sociale umano, spiega come si evolvano certe idee e come la scintilla di un uomo comunichi il fuoco a tutti gli altri.

*
* *

Molte opere, invece, non muovono per nulla la nostra fantasia, non ci costringono ad immergerci od anche soltanto a guardare un'idea. Molte opere, oserei dire che sono state concepite morte; non fanno un passo fuori della loro sede, non emanano neppure un raggio di luce, restano ove si son fatte vedere e lasciano troppo le cose al loro posto. Ma dipende ciò da difetto organico in sommo grado. Può vantare diversi pregi un lavoro simile e anche contare virtù non comuni, ma non può mai esser reputato grande, se non fa colpo sull'anima. Le scene, unite l'una all'altra, parranno come fogli volanti di diversi vo-

lumi, se non si troveranno a combaciare da quell'insieme che prende nome *ambiente*. Parranno petali di un fiore distrutto e non potranno giammai, come un fiore sano, dare un'idea precisa e un senso esatto. Sembrerà sempre che una scena consigli a diffidare dell'altra, e, in ogni modo, non riusciranno mai ad aprire nello spirito il varco che si dischiudono le passioni.

Un romanzo e, meglio ancora, una novella ed ancor più un poemetto, possono, sfuggendo allo studio dell'ambiente, riuscire ad impressionare il lettore e a trarlo ove desiderano, ma di una opera teatrale non si può dire lo stesso. A dimostrarlo non è già l'arte soltanto, ma la vita, la vita reale anzi tutto. Non c'è passione bassa od altissima che manchi di vicende precedenti e di tutta un'atmosfera che motivi la catastrofe. La piena di un fiume, che per coloro che stanno in città può parere il fatto primo della pioggia, non è che il fatto ultimo della medesima. La precede nei campi la scomparsa della siccità, ne' colli il rifluire dei ruscelli, nelle foreste lo schiantarsi degli alberi e poi tanti altri fatti, come l'aggallato, la devastazione delle campagne e magari la diminuzione degli armenti. Non si può dir mai, e tanto meno da un drammaturgo, che certi fatti, per impressionare, non hanno bisogno dei fattarelli precedenti. Sono precisamente questi che completano nello spirito un quadro e, in special modo, quando si tratta di avvenimenti non troppo facili a capirsi.

Ora, io stesso, dopo aver sostenuto che il

teatro è arte e, quindi, che non deve perdersi in lungaggini descrittive, aggiungo che lo studio dell'ambiente è una necessità, la più grande necessità delle opere teatrali. Ed è da osservarsi che l'ambiente, lontano dall'infarcire un'opera, la semplifica, come semplifica una pittura, una cornice semplice, in luogo di mille fregi di pennello. Basta conoscere la vita che ha condotto un uomo, per spiegar subito il suo avvenimento ultimo. Per quanto inattesi, violenti, insensati certi avvenimenti trovano sempre, se non una spiegazione, una dilucidazione nel passato dell'individuo che li subisce. Ma, più che altri, la scienza dimostra nelle opere teatrali la necessità dell'ambiente. Se l'assassino non è che il risultato di mille fattori, la espressione di un insieme, il frutto di una data terra in una data temperatura, come sperare di sfuggire all'ambiente e produrre, intanto, una grande opera scenica? Un ambiente d'armi darà un guerriero, un ambiente miasmatico darà qualche gran degenerato ed anche qualche taumaturgo. Gli uomini del medio evo non sono dati che dal medio evo, con il suo sfarzo, con la sua ignoranza, con la sua oppressione, e nessuna altra epoca potrà darli quali sono. Con la realtà di questi fatti, con la molteplicità di queste prove, come si può far vivere un uomo senza la sua epoca, un uomo senza il suo ambiente? Come si può far accadere un fatto, senza far risaltare, prima di tutto, il luogo, le condizioni. l'ambiente che lo determinano?

Si dirà che l'evidenza stessa della relazione che corre tra l'uomo ed il suo ambiente esclude il bisogno dello studio del medesimo. Ma ciò costituisce un errore grossolano. La realtà dei mezzi è sul teatro una necessità imprescindibile. Se un fatto giunge alla nostra conoscenza in quanto sotto di essa cade un ambiente, come togliere l'ambiente dal teatro? L'ambiente, riprodotto, è il solo che conduce a capire come l'autore si sia impossessato del soggetto. Quel drammaturgo che pone tre o quattro personaggi sulle scene, senza far vivere altro dattorno ad essi conferma di non capir nulla della vita, e fin dalla enumerazione dei personaggi sembra dichiarare vano il suo sforzo. Nella vita umana non esistono avvenimenti anche parzialissimi che non abbiano mille dipendenze. E queste mille dipendenze potranno sfuggire a uno sguardo leggero, a chi si accontenta della cronaca dei giornali, ma non già a chi vuol riprodurre un fatto sulle scene. Gli aneddoti non esistono che in concatenazione con i più grandi fatti della vita, e non mai isolati. Quello che pare un avvenimento a sè, per lo psicologo non è che un aneddoto di tutto un ambiente. E il drammaturgo deve essere uno psicologo, deve capire che quella fanciulla che folleggia sulle scene trova nei suoi parenti, nel suo ambiente la spiegazione del suo male. Il drammaturgo non può neppure far vivere d'amore due giovanetti senza curarsi di dire — anche con due parole — come abbiano vissuto fino allora, e quali i loro parenti e quali le loro con-

dizioni. Nessun ingombro ciò reca alla purezza dell'avvenimento, perchè io — per esempio — non ho mai ammirato la bellezza di un fiore, così come quando il cielo è azzurro ed ancor più quando è primavera e quando, invece di intristire in un salotto, sembra dondolarsi sopra il suo stelo nel verde immenso d'un parco. Il fiore, insomma, dà una sensazione più vasta quando nel nostro spirito è associato alle immagini del cielo azzurro e della primavera mite. E nel piacere che suscita un fiore è — pure inconsciamente — l'idea di un giardino o di un campo assolato.

Ma prima, di passare ad altri esempî, rispondo subito a coloro che sostengono che nella loro opera teatrale non dovevano e non potevano accrescere per nulla il numero dei personaggi.

— E perchè?

— Perchè in essi, e soltanto in essi è completata la mia idea.

— Quale idea?

L'idea, il fatto che sostengo nel dramma.

— Ma qualunque idea è conseguenza, anche indiretta, di qualche fatto.

— Ed io non parlo di un fatto?

— Tu parli di un fatto che nessuno capisce. Nessun fatto è tale qual'è nel vero ed ha vitalità possibile, quando manca di ciò che lo costituisce, ossia dell'ambiente, dei fattori.

— Ma i miei personaggi sono sufficienti a dire ciò ch'io voglio.

— E uno sbaglio.

— Ma perchè devo far viver ad essi una vita anteriore a quella che occorre alle mie scene?

— Perchè? Perchè l'uomo non è che il risultato di quello che è stato. Tu mi fai parlar di sciagura due persone, senza che io possa capire in che mondo vivono, in che acque navigano, senza che io mi spieghi perchè soffrono. A me, della mia famiglia, bastano due parole per capire quanto occorre, ma ciò semplicemente perchè conosco l'ambiente, la forza, la condizione, il numero delle persone a cui si riferisce il discorso. Della primavera basta fare il nome per averne il sentimento e il gaudio, ma della primavera tutti se ne intendono. Ma come capire due anime singolari, senza motivarle con il loro ambiente, senza scolpirle in uno sfondo? E il male si è che, senza l'ambiente non le capisce, non le ha capite, non le capirà mai l'autore stesso.

Come si possono immaginare e, quindi, sentire, due, tre individui distaccati dalla convivenza, proprio quando commettono ciò che, per esempio, è il risultato di una corruzione sociale? Se attorno a quelle due anime l'autore non vede l'anima della società contemporanea e non vede un insieme di fatti, non è già che questi manchino, ma si deve invece al suo spirito poco osservatore ed alla sua incapacità drammatica.

Ogni fatto è una conseguenza, conseguenza di razza, di condizioni economiche, di clima e di tutto quello in cui l'uomo s'imbatte. Ed ogni conseguenza non convince, quando non è dimostrata tale, quando a traverso a fisionomie, ad og-

getti o ad avvenimenti e a descrizioni, non si giunge ad essa.

— Ma questa è opera da sociologo, non da drammaturgo.

— È opera da drammaturgo, il quale, anche inconsciamente, deve essere, come tra gli altri lo Shakspeare e l'Ibsen, un sociologo...

— ... per cadere nei difetti non piccoli dell'autore del dramma: *Gli spettri*.

— Per arrivare a scrivere se non tutte opere buonissime, qualche capolavoro consacrato all'eternità. Non si è mai detto, poi, che i difetti di un metodo puniscano il metodo stesso. Basta non eccedere, giovare degli errori altrui, per giungere a capire quanto possa l'ambiente.

— Ma, in ogni modo, si perverrebbe sempre a lavori tragici.

— Affatto. L'ambiente è così necessario nelle commedie come nelle tragedie.

— Ma le commedie diverrebbero pesanti.

— Perchè?

— Perchè la leggerezza di certi soggetti non reggerebbe al peso dello studio dell'ambiente.

— E le commedie del Goldoni? Ce n'è forse una sola che si liberi dell'osservazione ed anzi dalla riproduzione degli usi e dei costumi dell'epoca? Quando mai il Goldoni ha sentito vivere un suo personaggio senza tanti altri? Egli, certo, non pensava alla necessità dell'ambiente, ma la sentiva, la sentiva cecamente come i grandi artisti; e ciò è tutto. Egli conferma che l'apparire dei nostri quattro personaggi nelle pessime com-

medie d'oggi non è che derisione d'incapacità drammatica.

— Ma il Goldoni di commedie ne ha fatto fin troppe e noi non siamo costretti a calcare sempre le sue orme.

— Non è che non si voglia farle più come una volta, ma gli è che non si può: l'epoca sua non era l'epoca nostra.

— Appunto per questo, la mia commedia ha pochi personaggi e non c'è nulla di quello che tu chiami ambiente.

— Ma se l'epoca ha da veder molto sul soggetto e sulla maniera dell'opera teatrale, non ha nulla in contrario con l'ambiente. L'ambiente è la vita, è il fatto, è la creatura, e, anche quando si vogliono riprodurre epoche scorse, fatti tramontati, per far vivere gli uomini bisogna far vivere il loro ambiente. Lo Schakspeare, lo Schiller — limitandoci a parlar di teatro — hanno fatto, per il teatro contemporaneo, quanto tutti i nostri contemporanei uniti insieme. L'arte vera non ha epoca o, per lo meno, non hanno epoca certi mezzi per giungere ad essa. Come non capire che lo studio dell'ambiente è la più grande finezza dell'artista? Innanzi tutto con questo modo egli si lascia affascinare dal proprio soggetto e, quindi, nella maniera più semplice, riesce ad affascinare lo spettatore. *Immedesimarsi* in una creatura, in un fatto, non vuol dire altro che conoscerne l'ambiente. Quando un letterato vuol riprodurre sul teatro un'epoca storica, comincia a rifarsi alla storia stessa, a rileggere tutti i

romanzi buoni o cattivi che la riguardano, e si reca nelle gallerie a studiare i quadri e per le vie i monumenti del tempo e, se può, se è possibile, si perde nella contemplazione dei residui delle armi, delle vesti, degli oggetti d'uso dell'epoca che lo interessa. Egli sente che non basta sapere le azioni compiute da quella che è per diventare persona del suo dramma, ma sente che gli occorre di saper più, molto più, la nascita, le parentele, le amicizie, le inimicizie, le disposizioni, a qual punto erano le arti, le lettere, le scienze, le coscienze a quell'epoca; sente il bisogno di conoscere tutto quello che cadeva sotto i sensi della *persona* e tutto quanto era dattorno a questa persona, senza che la medesima lo sapesse. E, così, avviene che l'autore vede poco alla volta delinearsi una figura e poi altre e le vede prendere colorito, consistenza, vita, e le reca l'indomani su la scena, con la sicurezza con la quale porterebbe a spasso i propri figli.

*
* *

Vediamo adesso in che cosa consiste l'ambiente sul teatro.

Non vorrei che, per poca attenzione prestata a quanto ho detto o per esagerazione, si ritenesse necessario un metodo del tutto nuovo nella struttura drammatica. Io, parlando della necessità dell'ambiente, non ho fatto altro che esaminare le opere più riuscite, non ho fatto altro che constatare uno dei più grandi fattori del successo.

La necessità dell'ambiente non è partita da me, ma dall'efficacia delle opere teatrali stesse, per mezzo delle quali ho avuto agio di convincermi che, nell'arte come nella vita, nessuna veduta è senza sfondo. Potrei dire anche qualche parola su gli altri generi letterari, sul romanzo, sulla novella, sulla lirica, sulle autobiografie, le quali hanno il segreto del loro fascino nell'espressione del loro ambiente. Ma mi sono prefisso di parlare del teatro. Del resto, per quanto nel narrare la propria vita, l'individuo, dopo che mille avvenimenti sono trascoloriti dal tempo, si sforzi di non dire che di sè stesso, si trova tuttavia costretto a parlare di diverse persone, di vari accadimenti non suoi e a figurare talvolta soltanto dietro l'ombra altrui. La personalità scissa dalla comunità non esiste. Il Rousseau è costretto a parlarci di fatti che potrebbero parere estranei a lui, ed è costretto a farci vedere figure che noi non cercavamo. Il Richter, anche non parlando che della sua infanzia, si trova nella necessità di dipingere tutto un quadro soave, ove appare, tenuissima, una pastorella, ove risuona tutta la soavità d'una casa patriarcale, ove tutto è mistica femmineità. Il Lamartine, nelle sue *Confidenze*, per quanto cerchi di tirare innanzi e di raccontarci i suoi fatti, scompare realmente sotto gli avvenimenti che lo hanno occupato, rappresentato, trasformato. Di famiglia di militari, non può sorvolare alle tristezze della vita del collegio e all'influenza che la lettura dell'Ossian ebbe sul suo primo amore. Quindi, per seguire ancora le sue confidenze, bi-

sogna lasciargli raccontare un'infinità di fatti che potrebbero parere ridicoli a quel drammaturgo che non si vuol incaricare della vita dei suoi personaggi anteriormente alla scena. Parrebbe ridicolo, per esempio, che egli, espressione di una epoca, avesse bisogno di ricordare che ai suoi tempi era usanza di riunire in una casa, simile in qualche cosa a un monastero, tutte quelle ragazze che, o per mancanza di dote o per mancanza di vocazione monacale, non trovavano ad accasarsi. Ma il Lamartine, parlando di sè, non può non parlare della sua famiglia, non può tacere del cosiddetto capitolo delle *canonichesse nobili*. È tutta una catena la vita umana, che non solo collega il nostro presente al nostro passato, ma collega noi agli altri. E come poteva l'autore delle *Confidenze* non parlare di G. G. Rousseau, del D'Alembert, del Laclos, de la Genlis, del Buffon, del Florian, del Gibbon, del Grimm, del Morellet, di M. Necher e di tutti i grandi dell'epoca sua? Eppure, poteva scusarsi col dire di non voler parlare che di sè. Ma un uomo non è la propria storia, ma una parte e tante volte la più piccola parte di questa. È superbia stupida quella che ci fa sperare di apparire nel mondo senza la presenza di nessun altro. L'uomo non è che un impasto di uomini, un insieme delle loro virtù e dei loro vizî, e, come tale, avrà sempre su di sè la impronta, l'ombra altrui. Non è possibile vedere il Lamartine senza lo sfondo, il sonito, anzi lo strepito della Rivoluzione francese, come non è concesso raffigurarsi il Gorchi, senza ricordare la sua vita

errante a traverso le steppe ed a traverso le città russe.

Del Cellini, lette le *Memorie*, non possiamo ricordarci più, senza risovvenirci e di papi e di dame e di risse, senza rivedere il Castel S. Angelo, il Vaticano e tante viuzze e località della seconda Roma. Pur non pensando alle opere teatrali, tutti coloro che raccontano la loro vita la *mettono in iscena*, appunto perchè mettere in iscena non vale che rappresentare un fatto. Ma questa non è cosa intesa da molti, perchè spesso al teatro troviamo tutto fuorchè l'opera teatrale. E ciò si spiega con facilità, dato che l'autobiografo racconta un fatto sentito, mentre il cattivo drammaturgo, sopra un'idea qualunque, procura dar vita a due ombre.

Bisognerebbe che i giovani aspiranti al teatro tenessero bene sott'occhi le autobiografie, bisognerebbe che certe scenette essi non si accontentassero di leggerle, ma studiassero ove avvengono, con quale preparazione, per quali precedenti e con quanti personaggi. Bisognerebbe che facessero questa osservazione, per poi ripeterla meglio ancora su i fatti che giornalmente si presentano al loro sguardo. E allora si potrebbe sperare in opere teatrali migliori.

Chi narra un proprio fatto, per lo meno lo ha sentito, e la realtà di quel sentimento serve più di tutte le nostre improvvisazioni. Guardiamo come l'autobiografo lo fa apparire al nostro spirito e serviamocene per le nostre riproduzioni

Il romanzo più forte, non occorre che io

faccia osservare quale sarà sempre. Basta ricordare quei romanzi che più ci hanno colpito, per rivedere, non tanto una o due fisionomie, quanto un paese, un'epoca, una serie di avvenimenti. Anche una lirica incastonata in un fondo preciso ci commuove e si rende indimenticabile come nessun'altra. E questa è poi la stessa ragione per cui, se riusciamo a dimenticare una leggenda, una storia, non riusciamo quasi mai ad obliare una conoscenza nostra: non riusciamo ad obliarla, perchè quella data persona è congiunta nel nostro spirito ad altre persone. Il segreto dell'artista è nel comprendere questo fenomeno, per studiarlo e sfruttarlo continuamente. Un preludio, anche breve, dispone l'animo dell'uditorio secondo le più profonde intenzioni dell'autore. La pittura d'un luogo, l'accento alla stagione, l'enunciazione delle abitudini, la rimembranza dei parenti, son tutte luci che sulla scena si riflettono su la persona del dramma, rendendola più colorita e spiccata. Se nei poemi antichi non si osava far apparire un angelo senza che concenti e profumi lo precedessero, a rivelare la sua essenza divina; noi, a rivelare la nostra essenza umana, non possiamo pretendere che una figura ci parli alla mente ed al cuore, senza che risulti immersa nel suo ambiente.

*
* *

— Ma è inutile — mi si può dire — parlar tanto della necessità dell'ambiente nelle opere

teatrali, oggi che la mania del realismo ne fa persino abusare. Vi basti *L'albergo dei poveri*, — mi si può aggiungere — per dimostrarvi se non siamo a dirittura inondati dalla simpatia dell'ambiente.

Ma non è forse l'abuso stesso di una cosa che ne rivela la poca conoscenza? Non è proprio nell'eccesso che occorre il bisogno d'una misura? Menare un'arma a destra e a sinistra, all'impazzata, come un bastone, vuol dire conoscerne il maneggio?

Ecco perchè l'abuso momentaneo, anzi che rendermi perplesso su la necessità dell'ambiente, rafforza la mia convinzione. Scorgere una verità, qualche volta, per la fretta di rivelarla, vuol dire travederla e giungere persino a una menzogna. Il Darwin, la scienza, lo studio dei psicopatici dei criminali, lo Spencer, il Lombroso, si sono, infiltrati nel sangue della nostra generazione, suscitando anche controversie, ma quasi ponendo lo spirito nostro in una fissazione. La novità dei principii ha illusó su i nuovi orizzonti dell'arte, senza fare osservare che l'artista vero anche il più antico è sempre stato più che uno scienziato; tanto che oggi, ricomparendo, nessuna o ben piccola modificazione avrebbe da apportare alla sua opera. Quando Sofocle meditava l'*Elettra*, vedeva Elettra, Clitennestra, Crisotemi ed Oreste e Pilade ed Egisto, con una profondità di sguardo invidiabile. La scienza oggi non può che spiegare e consolidare certe bellezze dell'arte, ma non può sperare di tramutarle.

La via della scienza è fatta a scala ed il gradino che si sale oggi è superiore ed annulla quello di ieri, come quello di ieri era già superiore ed annullava quello dell'altro ieri; ma l'arte, invece, ha una via simile a quella dei monti, perchè si giunge ogni tanto ad una vetta, ora più alta, ora più bassa di quella che abbiamo lasciato, ma pur sempre ad una vetta che non ha nulla da perdere con le altre altezze. Alle opere dei Greci, alle opere dello Shakspeare, alle opere dello Schiller, potremo far dei ritagli, riconoscere qualche pecca, ma non possiamo prenderle come pietre miliari del nostro cammino. Sopra i Greci non ci sono che i Greci e non c'è già lo Shakspeare, come sopra questo non c'è che lo Shakspeare stesso. Noi potremo arrivare, forse, a fare opere che si potranno stimare superiori, ma di una superiorità che non toglie nulla a nessuno, e non si sovrappone a soffocar nulla; proprio come un monte di tremila metri non annulla, nè indebolisce, la bellezza, la grandezza, l'eternità di un monte non alto che duemila e cinquecento.

Il realismo — quello che, coscienzosamente, in rispetto di coloro che lo hanno iniziato, io non vorrei neppure si chiamasse così, ma con vocabolo denigratore e, per esempio, *utensilismo*, in compenso dello sfoggio non già delle anime ma dei corpi, e degli utensili — il realismo eccessivo, dico, ha sperato di calpestare tutte le tradizioni artistiche con quello che è apparso metodo rigeneratore, ma non è giunto che ad una

esagerazione goffa e ributtante. Con una forma qualunque si è sperato di dar luogo alla vuotaggine più profonda, scrivendovi sopra: *arte nuova*.



È, perciò, necessario, se non dettar leggi sul teatro, scorgere la necessità ed insieme la misura di certe cose.

L'ambiente non lo si deve tanto vedere quanto sentire, ed esso non è mai così influente come quando si sa far mostra di non volersene servire, come allora che è più nell'animo dell'autore che nell'orpello della sceneggiatura. Del resto, il Gorchi stesso, con il suo *Albergo dei poveri*, ci convince dell'efficacia dell'ambiente: tanto che, se il suo non fosse dramma triste, in completo urto con coloro che vogliono il teatro non per piangere o per inorridire ma per ridere, lo si potrebbe ritenere tra i più riusciti, se non il più riuscito lavoro teatrale dell'epoca nostra. Nuoce, all'incontro, alla sua fortuna l'ambiente basso che studia e la rigidità della sua fisionomia. Lo spettatore non si trova più, come ne gli altri lavori, di fronte a un'opera teatrale nel senso classico e comune, ma dinanzi alla realtà della vita stessa, dinanzi a una realtà così evidente che gli fa volgere gli occhi in giro a convincerlo di non essere in Russia, ma in un teatro della propria città. Il Gorchi è uno dei pochi, se non il solo, che potrebbe vantare la virtù del realismo, ma egli se ne astiene, perchè, come uomo

d'ingegno, non è realista nel senso in cui lo sono i demolitori dell'arte. Il Gorchi, come lo Zola, è un'idealista a cui il contatto con molte realtà, ha permesso l'uso e fors'anco l'abuso dei mezzi reali. Ma il Gorchi è persino troppo idealista, quando raffigura l'operaio, il quale anzi che compiere un'azione disonesta si lascia morir di fame; è troppo idealista, quando ad un vecchio dà tutto lo spirito di carità del mondo e lo fa parlare con tutti come parla l'animo entro di noi nei rari momenti buoni.

Credo non errare, asserendo che il Gorchi, come lo Zola e come il Balzac, si appoggi su la realtà dei mezzi per colorire e nascondere l'audacia dello spirito. Ci riesce più facile rimpiangere i dolori di un uomo che ci si presenta, con furberia, lacero e sporco e fasciato, anzi che quelli di colui che si muove speditamente e veste con eleganza. In altre parole, il realismo del Gorchi con tutti i suoi pregi non giunge a dar ragione a coloro che nella letteratura fanno il realismo eccessivo, quel realismo che è mezzo e scopo unico dell'opera. Il Gorchi si serve del mezzo del realismo per pervenire a uno scopo alto, ideale, poetico: onde noi dobbiamo desiderare non che egli smetta la sua maniera, ma soltanto che la moderi.

Senza parlare di quei lavori che mancano di anima, è innegabile che oggi alcuni drammaturgi russi, italiani, francesi, tedeschi abusano dello sfarzo dell'ambiente. Pur non volendovi descrivere che un tipo, ve ne fanno apparir dinanzi

tanti e poi tanti da stordirvi, da non permettervi di tener dietro a quello che può essere lo spirito dell'opera. Dimenticano che quando siamo a scrivere opere per il teatro, più che in ogni altro genere letterario, bisogna guardarsi dal recar noia.

*
* *

Au Bonheur des Dames, sarà un romanzo profondissimo, che non poteva escire che dalla penna di un osservatore prodigioso, ma la descrizione minutissima, benchè varia, benchè esatta del grande magazzino, riesce stucchevole. Se grande fatica deve essere costata allo Zola, costa anche qualche sforzo al lettore. E ciò è male, poichè l'artista tutte le noie delle sue opere deve tenerle per sè.

Mi si dirà che più interessante balza la passione del Mouret per la bella e onesta Denise, nel grande negozio, tra il passaggio continuo di una fiumana di gente, tra l'invidia, la maldicenza, la concorrenza vana degli altri negozianti. E tutto ciò, io dico, è vero, verissimo, bello, ma oltrepassa la misura, e stanca. Cento volte meglio una concisione esagerata di quella prolissità che dà la stanchezza, quella stanchezza che acquistiamo tanto facilmente nei nostri teatri. Perchè non ricordar sempre che il lettore ricorre a un romanzo o a una tragedia, a solo scopo del divertimento? E perchè sedere in teatro per assistere, per esempio, all'elenco delle stoffe di un paese, o ancor più per esser spettatori della misurazione di un

abito o del taglio paziente dei capelli? A certi fatti non ci si può, non ci si deve soffermare in arte, in quell'arte che è richiesta come svago. L'ambiente, di cui ha bisogno un'opera teatrale, è ben altra cosa. E non occorre mai dire com'è composta la polvere pirica, per avere l'effetto del colpo di fucile.

*
* *

Una grande moderazione ci vuole nell'uso dell'ambiente, un'arte vera.

Se ho detto già che esso deve esser più nello spirito dell'autore che sulla scena stessa, devo aggiungere che ci sono tante finezze artistiche che conducono alla sensazione di un ambiente. E, innanzi tutto, operano con troppa fretta quegli autori. i quali, scelto uno scenario, non si curano di cambiarlo negli atti successivi. Mi si può dir subito: Ma perchè questa esigenza, quando il fatto non si svolge che in un salotto?

— Male, che si svolga tutto in un salotto. Vi sembra un metodo cattivo conoscere la casa, le diverse camere in cui in uomo vive, soffre, gode, in cui si dibatte il protagonista? Per studiare i militari, vi par cosa inutile porre uno sguardo nelle loro caserme? Volendo riprodurre un avvenimento pescatorio, vi par di poco conto far avvenire un atto sul mare, un altro nelle loro capanne, ed uno, per esempio, di giorno, mentre l'altro di notte? Basta preparare la situazione, sentire la vita che menano i protagonisti, per

riuscire brevemente ad impressionare il pubblico. Non vale più di mille eterne insoffribili narrazioni, farsi dare la mano dal pittore, dallo scultore e magari dal giardiniere? Giova più aprire allo sguardo una prigione, un fondo buio in cui si aggiri anche muto un vecchio, che offrire per la seconda volta lo spettacolo di un salotto in cui dieci attori cerchino di descrivere le sofferenze tragiche del vecchio imprigionato.

L'uomo, solo, non possiamo immaginarlo, nè buono nè cattivo, ma soltanto inesistente: così, non possiamo neppure capire le sofferenze umane al di fuori de' luoghi. Noi stiamo sempre in una località, occupiamo sempre un punto. Anzi, ogni uomo, anche disponendo di mezzi identici agli altri, non si fa mai un appartamento simile agli altri, non occupa mai la stessa località, non vede mai le vedute dell'altro.

Perchè il drammaturgo non vuol studiare questo fenomeno, ma persiste nel semplificare la sua fatica accontentandosi di non descriver nemmeno il salotto in cui per tutti gli atti appaiono e riappaiono, vivono e muoiono gli attori? Gli è che sfuggire a questo fatto conferma una realtà più seria di quello che può apparire, conferma che l'autore non *sente*, non *vede* vivere la persona del suo dramma. Io so che ogni persona che conosco vive in un luogo e so che questo luogo è diverso se non opposto a quello in cui vivono le altre persone. So che non c'è abitazione umana identica a un'altra. Per quanto scompaiano gli edifici artistici e si viva in case

misurate come tante casse, l'uomo porta sempre la sua personalità, il suo atavismo, nello stile del mobilio, nella disposizione degli oggetti e, sopra tutto, nell'ordine. È osservando le minuzie di un uomo che si giunge alla di lui conoscenza.

Cosa sono a consigliare, adunque, questi fatti? Non sono a dire che se di ogni uomo la differenza somatica è nei caratteri del viso, la differenza dell'anima, del carattere è nella fisionomia della casa? Ma, poi, come dimenticare che lo stile dei mobili è sempre cambiato a pari passo con i costumi di dosso e di anima? Volendo far vivere un tipo bisogna dar vita così al suo pensiero come al suo atto. Il Diderot fu tra i primi, se non il primo, a insegnare non la necessità dei caratteri su la scena, ma la necessità delle condizioni ⁽¹⁾. Ma tutti questi sono suggerimenti de' quali, ripeto, non ha gran bisogno chi sente le opere che crea, chi sortì da natura e con lo studio maturò la così rara capacità drammatica. Ne hanno bisogno coloro che si danno al teatro soltanto perchè credono più facile la fortuna, ma ne hanno anche bisogno non pochi autori noti, ai quali non è troppo caro meditare sulle loro virtù e su i loro difetti. Nè sarò già io quello che pretende ridurre a leggi l'arte; ma ciò non toglie che, in mezzo a tante maniere goffe ancora esistenti e in mezzo a tanti lenocini, non si debbano indicare quei modi i quali, rispondendo alla realtà e alla scienza, non possono che condurre a miglior successo.

¹⁾ Entretiens sur le fils naturel.

Non c'è nè commedia, nè tragedia che costringa ad attenersi ad uno scenario, perchè non c'è avvenimento che abbia principio e fine in un punto solo. Ricorrere all'unicità del luogo vuol dire non desiderare altro effetto che quello della parola, di quella parola che non ha nulla di drammatico. Quando l'autore non vuol far vedere come vive la persona del suo dramma, potrebbe evitare l'incomodo di chiamarci a teatro. Basta, in questo caso, leggere i motti di spirito suoi, anche nel silenzio della nostra camera.

Ma spetta, invece, al drammaturgo, di non trasandare mai un fatto di così grande importanza, poichè sono più loquaci, anche per il piccolo spirito del bambino, i ruderi del Foro Romano, di tutte le nenie professorali, perchè nessuna cosa può suggerire un indirizzo allo spirito come le *redute*. Nel teatro, più che a saziare l'orecchio, si va per saziar l'occhio ed altrimenti, perchè chiamare spettacolo ciò che non è che audizione?

Pur non fermandoci a descrivere le fasi, le forme, le epoche dello studio dell'ambiente nella storia del teatro, un nome credo di non dover tacere dei giorni nostri. Il d'Annunzio ha per me un gran merito. Nessuno come lui — e intendo parlare anche degli stranieri — ha procurato di aumentare l'animazione delle persone del dramma con il coglierle nel momento e nel luogo più significativi. Egli — che ci lascia ancora incerti sulla profondità del suo temperamento drammatico — con quella che è in lui ossessione arti-

stica, è giunto a capire uno dei fatti più importanti dell'arte. Il d'Annunzio non solo cambia vedute ad ogni atto, ma vorrebbe quasi come lo Shakespeare cambiarle ad ogni scena. Egli sente che l'ora, l'aria, gli oggetti contribuiscono su qualsiasi passione. La scuola positiva gli insegna che quella tale scena d'amore fuori di quel giardino non sarebbe avvenuta, e così non sarebbe avvenuto quel delitto, se quella maledetta canicola non avesse fatto ardere e i reni e il cervello.

Il secondo atto della *Figlia di Iorio* devè per lo meno la metà del suo successo alla concezione dello scenario. Mi sono espresso male; devo dire che lo scenario ha spinto e l'autore alla concezione e lo spettatore al convincimento.

All'autore deve esser molto più facile lo svolgimento della trama, quando è stabilita ed è chiara la località del dramma. Un fatto che ci può riuscire oscuro, udendolo narrare da lontano, prende evidenza ed acquista palpabilità quando giungiamo a conoscere il luogo ov'è accaduto.

Il Beaumarchais è uno di quelli che non riescono a far muovere una persona senza prima stabilirne il luogo, come, del resto, tutti i grandi del teatro e del romanzo. Mi sovveno del Cervantes, del Gogol, dello Scheridan, del Dostojewski, dello Schiller, i quali pur senza osare, come il d'Annunzio, di farsi architetti delle proprie scene, con poche parole andavano da una veduta a un'altra, da un campo di battaglia ad una reggia, da una reggia in un bosco, da un bosco in

una camera nuziale. E, se non bastava, in un camposanto, in un deserto, in una torre, in una isola, tra le onde, in un carcere, ovunque potesse attingere colore più vivo la persona del dramma. E mi sovveggo anche, se non vi dispiace, di Dante Alighieri. Dante si guarda bene dal rifuggire dagli effetti, dai colpi di scena. Dante ci è maestro anche nella drammatizzazione dell'ambiente. Egli non pone tutti i suoi dannati nell'Inferno, come in un pozzo, come in un luogo solo, ma fa ad ogni dannato il suo ambiente, un ambiente di fuoco, di fumo, di pietre, di sangue, in rispondenza alla passione peccaminosa. Gli è che Dante, in questo, non aveva bisogno di far studi speciali, perchè egli portava nell'inferno i suoi odi reali, *vedeva* e *sentiva*, le persone del suo inferno, vedeva la diversità della vita dei singoli individui. A colorir come nessun altro le sue passioni, è parsa poca la luce di questa vita ed ha preferito, allora, profundarli ove gli era permesso di esagerare qualsiasi tinta. Ma, in ogni modo, egli fa sì che la veduta, la situazione stessa non solo sia un compimento, ma un'annunziazione della persona dannata.

Pier delle Vigne, il suicida, prima che si faccia conoscere ci dà con le sue tragiche foglie l'idea della ferita, l'immagine d'un sangue che grondi improvvisamente. A rappresentare, poi, l'eternità del castigo, Dante fa sì che quella ferita non sia, come nella vita, il varco dell'anima, ma si ripeta sempre, come in una ossessiva mania suicida. Di Pier delle Vigne mi son sovr-

nuto e perciò di Pier delle Vigne ho parlato, ma Dante, a colui ch'io vorrei studiasse nella letteratura l'ambiente con pazienza, offre ben più colorite scene, quali, per esempio, quella del canto quinto dell' *Inferno*. E, rilasciando Dante, l'autore drammatico, a concentrar ancor più la forza dell'ambiente, deve sempre studiar molto il principio, o meglio la prima scena degli atti. Essa deve cogliere la persona del dramma nel momento più saliente, e nel luogo più espressivo. L'istantanea è tra le fotografie la più importante, perchè non impone a un uomo una posa ma lo coglie improvvisamente. E, soltanto quando si è giunti all'applicazione dell'istantanea, si è capita tutta la grandezza artistica e scientifica della fotografia.

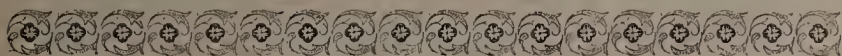
Fare che tutte le commedie comincino presso a poco in una maniera, vuol dire vivere in un mondo stereotipato, ed ignorare quasi che esista la psicologia. Della persona che vogliamo far conoscere, dobbiamo far risaltare sopra tutto i caratteri speciali e, quindi, se è violenta coglierla in una scena di violenza, se è burbera, in una scena come quella che nel *Burbero benefico* del Goldoni, annunzia il tipo così noto quanto ammirabile. Se ci troviamo a voler narrare le miserie di una comitiva, di una famiglia, portiamo lo spettatore più che sia possibile a contatto con la miseria stessa, con il luridume della casa, con la mancanza d'ogni comodità e persino di ogni occorrenza. Tanto meglio se lo scenario fa risparmiare qualche periodo all'attore a vantaggio diretto del pubblico.

È difficile che un dramma, il quale sa destare subito la nostra attenzione per suo assoluto merito, ci porti, poi, a sbadigliare di noia.



Ma io credo ancora che la stanchezza degli spettatori non sia che la stanchezza dell' autore, perchè colui che sente profondamente l' opera che crea non può cadere che in difetti piccolissimi e mai mai nella prolissità. Sono i lavori fatti a grandi soste, senza convinzione, senza amore, senza energia, quelli che danno al critico tutti i motivi di biasimo. Gli altri, quelli che balzano dal genio e dal cuore, sono i primi ad istruire e ad imbeccare il critico. Il quale, in questo caso, concluderà le sue osservazioni ripetendo di non credere troppo alla sufficienza di tre o quattro persone in un dramma, e consiglierà, quindi, di osservare bene i motivi del fatto e le conseguenze, perocchè due amanti fuggiti in una deserta campagna, non possono essere rappresentati soltanto dalla nuova loro dimora, ma da quelle persone, da quei principî, da quell' ambiente, che li hanno condotti a quel passo. E concluderà anche ripetendo che, se la tragedia, il dramma e la commedia sono della vita il momento più distinto, deve il drammaturgo, come il fotografo, cercare di fissare quegli istanti che offrono più facile la conoscenza delle persone, onde con una scena dire più che con un dramma intero.

Le simpatie del pensiero



Il sughero, che traballando s'avanza nel mare verso la riva, è tratto dalla simpatia che le onde nutrono per la spiaggia, è costretto da questa forza a riposare un giorno inevitabilmente all'asciutto; proprio come l'acqua disdegna il pendio simpatizzando per le valli ove si affretta a correre, proprio come la fiamma simpatizza per la bruciaglia, a cui subito porge le lingue sitibonde.

Potenza continua, fortissima, la simpatia è del mondo fisico come del mondo intellettuale, è della massa grezza come del pensiero evoluto; uno slancio che non ha freni, una veggenza cieca, un'attrazione continua verso un luogo infinito. Simpatia vale esistenza, anzi lotta per l'esistenza, perchè tende ogni uomo al conseguimento del *suo* fine, *suo* quantunque in apparenza comune ad altri, *suo* perchè ogni simpatia è una forza come ogni pupilla è una vista.

Sfugge all'occhio dell'inosservante questa eterna legge e non appaiono ogni atto ogni mossa

dettate da questa vergenza semi-**oscura** a cui diamo il nome di **simpatia**. Ma fatto non è più vero di questo e più continuo e dominatore, perchè, persino quando ci pare di seguire un improvviso e strano **moto** dell'anima, noi non facciamo che digredire momentaneamente dalla vecchia via tutta nostra che ci attende sicura, a guisa di quei ruscelli che, innanzi di precipitarsi nell'alveo antico, si divagano per un istante in nuovi serpeggiamenti.

Si cerca di vincerla talvolta questa potenza oscura, ma non si trionfa, si riesce a pena a menomarla ma si ricade in essa fino a che vivono e non si affievoliscono le nostre forze, fino a che non decresce il vigore dell'individuo, di quell'individuo oscillante perennemente tra simpatie e antipatie, simile al simbolo di Empedocle, ove l'amore e l'**odio** sono le due forze uniche del mondo, aggregatrice l'una, disgregatrice l'altra.

L'individuo, sino dalla prima comparsa nel mondo sensibile, senza neppure avvedersene, con il semplice schiudere degli occhi, scinde in due parti le sue visioni e le sue sensazioni, le divide in simpatiche e in antipatiche, e, come tali, quasi senza scorgimento, le porta in sè, fino a che le antipatiche soffocate dalla sua ripugnanza rimpiccioliscono dinanzi alle altre.

È una continua lotta che si svolge nei penerali dell'anima ed in quella dei sensi per gli esseri inferiori, ma riesce sempre vivace e risolutiva, perchè l'essere meno senziante non va scevro di questa distinzione, e marca anch'egli

dentro di sè l'una cosa col timbro dell'autipatia, l'altra con quello della simpatia.

Gli spiriti altamente recettivi, quali quello del Goëthe innanzi tutto e quello dell'Alighieri e quello di Napoleone, nella falange ingombrante di mille questioni, che li fanno parere sospinti egualmente verso lati opposti, mostrano invece le loro somme predilezioni. Per Dante questa è l'astronomia, stimolo forse alla concezione della Divina Commedia, poichè con essa egli giunge alla rappresentazione dei cieli, al movimento dei pianeti, a tutti quegli effetti di luce, a tutti quegli splendori e a tutte quelle descrizioni astronomiche, che traggono l'ammiratore in zone sovracelesti.

Il Goëthe, di cui a prima giunta non sapresti dire se l'amore per le immaginazioni e per la mitologia sia superiore a quello della botanica o a quello della osteologia, il Goëthe che trae vantaggio, come tutte le fibre irrequiete, dalla propria rabbia, dal proprio dolore e detta leggi scientifiche e sviscera il cuore umano e canta e conserva come tesoro la notizietta che altri disprezzano e aggiunge alla mitologia una nuova creazione, il Goëthe non ha che una simpatia, non ha che una forza, ma irresistibile, ma insuperata. Egli prima dei superuomini, prima del Nietzsche è un superuomo; s'è trovato, egli non sa come, divinità in terra e, sbalordito da prima, si è poi tuffato nella vita per vedere ciò che non vedono gli altri, per correggere gli altri, per fare una relazione estesa del suo viaggio terrestre. E

tutto lo impressiona, tutto lo meraviglia; e sente, indaga, taglia, per scoprire l'interno di questa figurina ridente e piangente che si chiama uomo.

La tendenza di questo colosso, avido dello scibile, padrone per volontà di tutto, è quella dello scopritore nel senso più lato della parola e nel senso più preciso, tanto da dare di lui l'immagine di un occhio grandioso profundato nelle cose della vita.

Ciò che deve incontrare egli non lo sa, ma in qualsiasi cosa s'imbatte la riveste del suo sguardo, filtra per ogni dove, dedito, quindi, a una cosa sola, a vedere; inclinato da una sola potenza, sia che studi le idee o i fatti, la democrazia o l'aristocrazia, gli animali o i vegetali. In fondo, più scettico del Montaigne, egli non crede alle parole degli altri, non crede a nessuno, vuol vedere, toccare, non dà ascolto che ai propri sensi tesi nella tensione più forte e sicura.

E Napoleone?

Usciva forse fuori della sua via, della sua via cruenta attraentissima, studiando il valore delle monete, la proprietà dei minerali, e dedicandosi al codice e al sistema dei pesi e delle misure e allo studio della navigazione e persino alla metafisica e all'arte del barattiere? No. Anzi rivela questo fatto l'impeto con cui egli era travolto dalla sua simpatia. Trascinava seco tutto ciò in cui s'incontrava e lo rivestiva del suo colore e l'acuiava per la sua battaglia, sempre fisso ad un punto, sempre sedotto maggiormente, schiavo — egli che era così libero e così ribelle —

della propria simpatia rossa rumorosa irruente, destinata poi a trarlo alla rovina.

Napoleone non aveva che una simpatia: la guerra, la guerra difficile continua perigliosa decisiva.

Egli voleva vivere in guerra, voleva sentir ripeter *guerra*, voleva dormire nel campo di battaglia, voleva veder correre i suoi cavalli e i suoi fantocci, voleva veder morire le nuove generazioni. E proprio per questo operava continuamente; per la guerra faceva dei ponti, per la guerra faceva il codice, per la guerra studiava l'oro, per la guerra carpiva ai suoi generali l'orgoglio della iniziativa. Per la guerra, non altro che per la guerra.

E la guerra che lo ha fatto apparire nel mondo per la prima volta è quella che lo ha fatto riuscire dal suo nascondiglio ove le sconfitte lo avevano tratto.

Il suo fine era la guerra, la pace era il bindolo. La grandezza della Francia non era che una conseguenza incerta.

La voluttà di lui era tutta nell'atto che recideva più vite in un istante.

*
* *

Ma io senza accorgermene sono uscito dalla via che mi ero proposto di tenere, via solida ed ampia; io non voglio trattare che il fenomeno della genialità letteraria, e lo voglio considerare nelle sue inclinazioni durature verso un medesimo

punto. Quindi, pensatori, sognatori, spiriti introversi e non pugnaci e cruenti, quindi lo Shakespeare, per esempio, il Goldoni, il Leopardi, lo Zola, il D'Annunzio ed altri presi qua e là, senza ordine di tempo, ma secondo l'intensità delle caratteristiche concezionali.

La simpatia, come dicevo, è un campo più esteso e più solido di quello che si crede, se si pensa che si vive in un luogo senza potersene allontanare a detrimento dell'anima e del corpo; ed è seria quanto mai, se si nota che per essa si acquistano persino i difetti altrui e si lega la propria esistenza ad un'altra e si cammina sovente sugli scrimoli degli abissi.

Una simpatia è un fato; nessuno arresta i passi di essa anche indirizzati alla morte, nessuno può arrestarli. Il fato di Margherita è la sua simpatia per Fausto.

Nel pensiero del letterato la simpatia è incessante, pur sfuggendo sovente all'osservazione di esso stesso.

Sensazionali sono le simpatie di situazione nel genio drammatico, quelle di luce e di ombra ancora in questo e nel genio lirico e in quello della pittura; persistenti sono le simpatie meliche e di frasi e di accordi nei compositori di musica e quelle dei vocaboli negli oratori e quelle di avvenimenti e di luoghi ne' romanzieri e nei narratori. A conferma di questo, una parola vi farà risovvenire di un conferenziere, un accordo, una frase di un compositore, e una infermità vi ricorderà il mondo di un romanziere. Vi ricorderà

una pallida fisionomia il genio di un pittore e due linee nel marmo vi faranno balzare innanzi il nome di uno scultore che da tanto tempo non pronunziavate.

È difficile, per non dire è impossibile, che un autore non riveli sè stesso in tutte le opere anche ai meno attenti, per mezzo delle sue sempre simili simpatie. Evoluzioni e progredimenti non sono mai mancati nei grandi ingegni, ma non è scomparsa neppure una delle loro proprietà che, vecchi e celebri, li fanno riconoscere autori anche delle loro prime opere.

Lo Shakspeare, per la produzione, ha passato tre periodi, e la linea di demarcazione tra essi c'è ed è evidente; ma meditate nella forma e nella sostanza dei lavori e guardate un po' se più o meno sviluppate non rinvenite sempre le stesse simpatie shaksperiane?

Ma, per non ingolfarci in asserzioni e in processi lunghissimi di disamina, prendiamo le opere maggiori dello Shakspeare, quelle ch'egli amò come non s'ama null'altro al mondo, perchè esponenti del suo genio maturo e del suo cuore accesamente umano. Prendiamo le tragedie della sua ultima maniera — se pure non è errore usare tale espressione per un genio di maniera unica — prendiamo, insomma, le opere in cui le virtù del suo genio sono usate con la maggiore maestria e con il miglior risultato.

Il *Re Lear*, *Amleto*, *Giulio Cesare*, *Macbeth*, quattro drammi della natura, quattro drammi del pensiero, sostenuti in diverse epoche sotto po-

tenze e sotto cielo diverso, hanno una paternità unica evidentissima. Lo Shakspeare difficilmente l'avrebbe riconosciuta tale, anzi l'avrebbe negata, ignaro il genio com'è — secondo il dettame dello Spencer — delle proprie caratteristiche.

Lo spettro, la voce d'oltre tomba, lo spirito, il simulacro è la voluttà dello Shakspeare, la simpatia, la mania si direbbe oggi, l'ossessione. Per lui, pensatamente, lo sforzo della creatura contro le oppressioni della terra, contro i propri delitti, contro i propri sogni, si risolve in una accensione della fantasia, in un grido che non ha nulla del normale, in una visione continua di terribili parvenze. È un fatto di cerebrazione incosciente che rivela l'intensità spasmodica delle sue meditazioni. Egli, seguendo Lear nel parossismo del dolore, nelle sue disillusioni, nella sua inabissata grandezza, deve aver subito una progressiva concentrazione ed infiammazione cerebrale, fino a vedere il vecchio non più re, non più uomo, ma voce sovrumana, spettro, aggirarsi delirante in cerca della ragione tra l'imperversare degli odii e della guerra, ed ancor più in cerca di Cordelia che, stretta a lui dalla pietà e dall'amore smisurati, è considerata da lui non un corpo, non il sangue del sangue suo, ma lo spirito di questo, un'anima vagante nell'aria.

E, quando Cordelia atterrita, disfatta, domanda al padre trasfigurato e folle: « Chi sono? Chi sono? Mi riconosci? »

Egli risponde:

— Io sì ti conosco, tu sei uno spirito. Quando sei morta?

Notatè che gli spiriti sono in *Riccardo III*, nella *Tempesta*, nell'*Arrigo VIII*, per non parlare d'altre opere; notate che re Lear nell'ultima scena della tragedia, per attenersi all'ispirazione del poeta, bisogna considerarlo non più un uomo, ma un vero spettro; lo spettro del dolore umano, la creatura vinta che sorge sul proprio carcame per gridare al mondo il suo strazio. Lear si accorge di scomparire poco alla volta dagli uomini ed urla con il Matto la fuga del suo senno.

Ed uno spettro più terrorizzante dell'ombra di Banco, dell'ombra di Cesare egli è, quando appare ululando con su le braccia la figlia morta, la sua unica figlia, la superstite del sacrario della sua anima. E tanto più grandiosa è la sua presenza in quanto grida in lui e muore l'ultimo sprazzo della coscienza umana.

Lo Shakspeare aveva simpatia per le marce funebri con cui si chiudono molte sue tragedie, aveva simpatie per i matti, per le tempeste, per i becchini e per le vivaci antilogie. Ma il suo fascino, il suo magnete, la vetta della sua fantasia era sempre quella, l'occupava lo spettro, l'incubo del reo, del ribelle, la visione del colpevole, del sofferente.

Il re di Danimarca, padre di Amleto, morto, è lo spettro persecutore di Marcello e di Orazio, perchè amici del figlio di lui e suoi adoratori; è lo spirito della vendetta che esalta le fantasie amiche. E tutta la tragedia è uno spettro, un'om-

bra che aleggia su molti spiriti, per alcuni vessillo della vittoria, per altri della sconfitta.

Ofelia, la monachella del desiderio dell'ossessionato, la povera Ofelia è l'ombra stessa di Amleto. Essa non è che il dolore di lui vestito di bellezza, e la sciagurata fanciulla non può che impazzire e vagare e cantare e morire, inconsapevolmente.

Nel *Macbeth*, lo spettro prende forme giganti man mano, seguendo un processo esattamente scientifico. La donna, che per il desiderio del dominio si mostra superiore al suo sposo e lo spinge, persino insultandolo, al delitto, alle paure successive di lui, al cospetto dell'avvilimento delle forze virili, perde l'audacia effimera impostasi, rientra in sè, nel suo naturale, nel temperamento femminile, ed allibbisce, soffre, non dorme, vaneggia. Adesso è lei che vede lo spettro ad ogni piè sospinto, e vede sulle mani riapparire più grandi le macchie che invano più acque cercarono di togliere. Di debole ormai non c'è che la sua ragione, d'inconcusso non c'è che il suo dolo. Ella è in balia della sua defissione, della sua commaginazione; e nel delirio riproduce le scene del delitto, narra, incosciente, tutte le sue colpe.

Questa è tragedia eterna che sotto il paludamento regale mostra il servizio della donna alle sue vecchie condizioni.

Di Giulio Cesare lo spettro è l'indice della indecisione dello spirito di Bruto, tanto che questi ebbe a dire uccidendosi dopo la sconfitta di Filippi:

— Non ho ucciso Cesare con la volontà con cui uccido me stesso.

Lo spettro era la sua perplessità, il suo sordo rimorso, onde soltanto questo vuole che sia, lo Shakspeare, la causa della sconfitta di Bruto. E qui, certamente, nella tenzone dei dubbii, deve aver scorto l'autore escire ad un tratto dalla tomba l'assassinato; e deve averlo veduto riapparire più volte nel pensiero di Bruto, come in quel cervello in cui il timore ha lasciato uno spazio vuoto occupabile cavernoso.



Lo Shakspeare aveva, dunque, le sue vere simpatie, tendenze in questo caso rivelatrici di un temperamento esaltativo, di uno spirito resistente a sforzi atlantici. Ma egli, lontano dall'esser unico in fatto di affezioni tipiche, ha, prima e dopo di sè, una pleiade di ingegni che, se non lo superano in questo, lo eguagliano.

Io, però, notato il fenomeno pensivo, non sono costretto a ricercare nelle opere di ciascun pensatore le affinità, nè a risalire a tempi e ad opere noiose se non disagiate; io intendo, secondo il mio gusto, di confermarlo aggiungendo altri esempi, non solo del campo della letteratura drammatica, ma di quello della lirica e del romanzo.

Basterebbe pensare al Pulci, al Boiardo, al Berni, al Grazzini, all'Alfieri, al Goldoni, per capire quanta affinità ci sia tra le diverse opere degli stessi autori.

Il Goldoni, ad esempio, credeva — e lo racconta con gioia vera nelle sue Memorie — credeva con il « Burbero benefico » di aver fatto un'opera nuova, fuori della carreggiata dei suoi tipi, fuori della sua dolce consuetudine. In realtà, il Goldoni ha creato un tipo materiato completamente dal suo cervello, non riprodotto prima nè da stranieri nè da italiani, ma non diverso dai suoi tipi. Di burberi benefici ce ne sono per lo meno venti nelle commedie sue. Ma che dico venti; in « burbero benefico » non è compendiato forse lo spirito del teatro goldoniano? Non è tutta un'asperità leggera e risolventesi in un sorriso pacifico la vita per il Goldoni?

Per additarvene uno, il vecchio Cristoforo della « Casa nuova » che cos'è se non un burbero benefico?

Il Goldoni l'adorava troppo questa vita umana ed era troppo semplice, per poter intendere che tutto non si risolve in baci e in nozze o in brontolamenti benefici.

Egli è voluto restar lì, sopra quella meravigliosa superficie, proprio come quei poeti che non vogliono sapere che dentro il mare ci son rocce e abissi e carcami, e si soffermano a sorridere all'infinita placidità azzurra.

Meglio così, del resto, già che nel descrivere la superficie egli è rimasto insuperabile, e da più di un secolo un mondo di cuori ricorre a lui quando vuol dimenticar se stesso in un sorriso e deliziarsi.

Il Marino aveva la simpatia che voi sapete

e non se ne allontanava che di pochi passi con gran dolore. Subito rientrava nel suo territorio, quasi per lui non vi fosse altra atmosfera respirabile. E ne godeva, e, anche meditando dei divertimenti, anche esaltando i poeti, il Galilei, e parlando di donne illustri e di battaglie gloriose, i cinque sensi guizzavano ogni tanto vividi e potenti a dire che in lui, nel suo secolo, il piacere soggiogava tutto.



Come tutte le fissazioni, le simpatie di luoghi, di condizioni sono rimarchevoli negli spiriti pensierosi tristi, infelici sopra tutto.

Il Leopardi adorava la luna, l'amica delle creature che vegliano, delle creature che fuggono dal rumore del mondo. E vediamo questa divinità assistere a quasi tutte le confessioni del poeta flebile; l'amiamo sua amica sin dai suoi primi canti, sin dai suoi primi lamenti, e la rivediamo sempre come pensiamo a lui, come pensiamo gli spasimi che vissero la sua vita e la sopravvissero.

Ma non era la luna ch'egli amava, era la notte; non era la sua luce ch'egli bramava, ma le sue ombre; non la sua vivacità, ma il silenzio che l'assiste.

Infermiccio, timido, irrequieto, egli cercava il luogo, l'aria, ove potesse apparire senza incontrarsi in nessuno, ignaro degli altri, dinanzi alle « tacenti stelle ».

Che le stelle brillassero era una gran cosa.

per lui, ma più grande che tacessero, che apparissero ossia nell'ora in cui gli uomini erano e saranno sempre dediti al sonno.

Vaghe stelle dell'orsa io non credea
tornar ancor per uso a rivedervi...

Con una frase musicale s'inizia lo sfogo dell'anima sua, di tutte le sue memorie, di tutti i suoi pensieri.

In una zona diversa, mi risovvengo ora dello Zola che ha trasfuso sin dalle sue prime novelle. in tutti i suoi lavori, la sua simpatia per l'amore completo, sano, fecondo. Motivo questo, in alcuni suoi romanzi, di pagine quasi ripugnanti, ma in altri di pagine che sono una lirica, una vera poesia della vita.

E così, mentre, dolcemente satirico, comincia a narrare fecondo per mezzo d'un amico il letto. d'uno sposo, e canta qua e là l'impiego della Natura e santifica le famiglie numerose, maturandosi, dedicandosi alla medicina e alla sociologia, piglia a descrivere con arte ammirevole — perchè arte composta di precisione, di colorito e di quella naturalezza tutta sua — piglia a descrivere le nozze, la gravidanza, i parti. Due o tre — uno troppo chirurgico — sono riusciti d'una perfezione che sbigottisce. Ne « La joie de vivre », accanto alla terribile intima sciagura di Lazzaro e accanto a Paolina, alla bontà senza limite, al cuore tutta finezza, ricordate Luisa la sciocchina, l'attosa? L'autore deve averla concepita unicamente per farla concepire.

Egli aveva bisogno di descrivere l'avvenimento più grande della vita nello spirito di una ragazza ordinaria.

E presso lo sguardo terrorizzato della creatura le cui membra si dismembravano, nello sgoimento di una famiglia, come sfondo del quadro è la sciagura intensa, muta di Lazzaro e la soavità d'una fanciulla tutt'anima.

Questa simpatia per la fecondità è apparsa subito nell'ingegno dello Zola; è apparsa dominante, e lo ha seguito fino alla morte, aumentando più tosto che diminuire, prendendo sempre una forma più onesta, più semplice, cara immensamente all'autore.

Egli non pensava, forse, scrivendo « Fécondité » di sfogare l'irruenza della simpatia covata per tutta la sua vita e parzialmente soddisfatta in opere antecedenti.

Per lui Matteo Froment e Marianna sono due coniugi adorabili quanto è adorabile Boutan, amico delle partorienti, e detestabile Gaude oblatore della maternità. Per lui è una simpatia la fecondità che è diventata una persecuzione, il fine unico, la tesi delle tesi. Egli dice:

« La fecondità è la grande rivoluzionaria, l'incessante promotrice del progresso ». Ed è valsa a fare di lui uno dei più forti amici della vita, un vate verace d'una poesia senza rime, ma piena di fuoco, di slancio, d'entusiasmo.

Certamente, una simpatia così precisa e viva poteva esser coronata al suo compimento da una opera migliore, in cui la tesi fosse meno eson-

dante e la realtà meno esaltata, simile piuttosto a « La joie de vivre » che agli ultimi romanzi.

Ma in questo eccesso è appunto l'intensità della convinzione dello Zola; il quale aveva finito con il considerare la sterilità sinonimo di pervertimento, di ozio, di miseria, di frode, di aristocrazia, e la fecondità sinonimo di forza, progresso, verità, purezza.



Meglio di lui e artisticamente oggi, in una diversa plaga letteraria, il D'Annunzio ha condotto all'apice con « La figlia di Jorio » la più gran simpatia del suo pensiero.

Simpatia di vecchia data se non vecchissima, rimontante ai primi suoi passi sicuri e rivelantesi in quelle tragedie, in quei romanzi, in quelle novelle che costituiscono la grandezza di lui.

Sarebbe prolioso, se non difficile, raccogliere il bandolo di tutti i fili che traggono fino al concepimento de « La figlia di Jorio », ma è facile, per esser brevi, ricondursi ad alcune opere che precedettero questa, per vedere lo sviluppo di una tendenza, di un fascino profondo che un fenomeno morboso suscita sopra un forte spirito contemporaneo.

Non si tratta di voler dimostrare che un solo pensiero è quello che seduce il nostro poeta, ma di dire semplicemente che, mentre fra tante piccole eterne e crescenti simpatie, quale quella per i paralitici e quella per gli alcoolizzati, lo

Zola ebbe per la fecondità predilezione singolare potentissima, così il D'Annunzio, sopra i suicidî e gli assassini e sopra le copule e le denudazioni, più o meno rivelandosi sempre fedele adoratore della lussuria, ama ciò che con termini scientifici si potrebbe denominare eclamsia, epilessia, isteria, isterodemopatia, e letterariamente, anzi poeticamente — poichè è un poeta che parla — *il farnetico, il mal delle demonia* (morbus sacer) *il sognó incubo, l'affatturamento*.

È da notarsi innanzi tutto questo fatto perchè derivato scientifico ed insieme creazione d'una mente poetica al sommo grado; è da notarsi, perchè il D'Annunzio sarebbe riuscito così, sopra il piagnucolamento di tanti tenebroni, a fondare su basi rigidamente scientifiche un edificio non scientifico e noioso, ma lirico e melodioso, alto nell'eccelsitudini della fantasia.

Tacendo del Bernhein, il Calmeil, il Littré, lo Charcot, il Valentinier, il Wier e tutta la scuola delle malattie nervose esercitata all'isterismo di S. Francesco, di S. Teresa e a tutte le ossessioni del secolo XVII, dinanzi all'invaso dalle demonia che appare contorcentesi aggavignato da due forti pastori, sbavazzando e urlando nello sfondo colorito del quadro grandioso del secondo atto de « La figlia di Jorio », si sentirebbero attratti da quella curiosità coscienziosa propria dei medici dinanzi a un malato. E attratti sarebbero fortemente a motivo dell'ambiente tutto esalante morbi, tutto dimostrante contorsioni, tanto

se si volgessero a guardare Aligi, quanto Mila, Candia, o la vecchia delle erbe o il santo.

Aligi è appena apparso che comincia a dire:

Per voi, per me, la croce mi faccio
in mezzo al viso dove non passi
il falso nemico nè morto nè vivo,
nè fuoco nè fiamma,
nè veleno nè fattura; ecc. ecc.

Per questa « fattura » la simpatia del D'Annunzio non è venuta mai meno e la dimostra spesso, troppo spesso per non far colpo sull'attenzione di tutti.

Aligi muove i primi passi trasognato, quasi mentecatto, e muove gli ultimi in istato di demenza e lo spinge al delirio il vino affatturato; lo rende frenetico il vino, ma ciò che guida gli atti suoi è sopra tutto l'epilessia.

Egli apre la bocca nella prima scena per dire:

Io mi colcai e Cristo mi sognai.

Una parola « sogno » e un fatto che si perpetuano in molte opere del poeta. Aver sogni profetici, aver visioni ora chimeriche, ora apodittiche è per il D'Annunzio raggiungere le cime del suo pensiero, accarezzarle, ammirarle.

La madre dice ad Aligi, caduto in ginocchio dinanzi a lei:

Alzati, figlio. Come strano parli!
La tua parola cangia di colore,
Come quando l'ulivo è sotto il vento.

.
Figlio, qual'è la pena che t'accora?
Il sogno incubo forse ti fu sopra?

E più giù, nella medesima scena, l'autore trova uno sfogo alla sua simpatia per i sonni apocalittici per non dire catalettici, facendo gemere ad Aligi:

Madre, madre, dormii settecent'anni,
Settecent'anni: e vengo di lontano.
Non mi ricordo più della mia culla.

E Candia, la madre:

Figlio, che hai? Tu parli per farnetico?
Vin negro ti versò la sposa tua
Forse, e a digiuno te lo tracannasti,
Sicchè tratto tu sei di sentimento

Così grida la vecchia già grave quasi della prossima sventura e smarrita delle strane visioni del figlio.

E dice Aligi:

Ma chi è questa che sta su la porta?

E sulla porta non c'è nessuno. È la fantasia di lui che si affolla di ombre, povero spirito affetto di esaltazioni, quando precipita al suolo invocando il perdono per aver alzata la mazza contro la femmina estranea corrotta, dietro di cui egli vede aprir le ali un angelo del Cielo.

Ed ecco che la tragedia nel secondo atto procede e si sviluppa sulla morbosità dei due amanti. Sarebbe il parto della fantasia di uno dei tanti dannunziani ridicoli la scena di amore puro, se non fosse preparata da un atto così perfetto, se non la si spiegasse con la istero-demonopatia dei due sofferenti, creature che nel contatto hanno raggiunto il parossismo delle loro

singole febbri e hanno raddoppiato il plesso nervoso sovraeccitabile.

Gli è che il D'Annunzio è uno sfruttatore magnifico delle morbosità, e, ricco di tinte, di gesti, di suoni, raffigura su le scene e sui romanzi le pose titaniche degli strazi umani. Egli sa che tragicamente contro le pareti della vita urtano spesso le grandi morbosità. Tutto ciò che è normale è tacito e tepido e privo di suoni e di gesti nuovi.

Mila, considerata dal giovane pastore come una cosa sacra, finisce con lo stimarsi tale: ed ignorando per incanto il suo passato, leggera nella sua veste di fango, sogna ad occhi aperti, sogna per quella suggestionabilità che sulle coscienze piccole hanno i temperamenti esaltativi. Aligi, come il devoto innanzi al sacro reconditorio, non permette che suo padre nutra sentimenti meno che onesti sopra il suo altare e, insolentito, calpestato, avvinto, nella recuperata libertà corre a salvare dal demonio la sua Mila, da Lazzaro, e su questi fa cadere la lama micidiale.

Ora è Candia che farnetica, la madre, la vecchia cui il marito è stato tolto e, quel che è più, è stato tolto dal figlio che ella ama su tutti e deve vedere condannare a morte in cospetto del paese. E la ragione di Candia non è più: essa è andata lontana, lontana quanto la sua giovinezza, quanto il giorno in cui le pendea dal petto una creatura bella; e si dispera adesso, perchè vede quelle labbra piccole agitarsi invano

sul suo petto arido ed urla e vuole ch'egli succhi tanto, fino a prenderle tutto il sangue.

Mila, immersa ancora in quell'atmosfera allucinante, non trova difficile la virtù del sacrificio. A lei che, figlia d'un mago, assuefatta a trattamenti bestiali, è valso l'affetto di un uomo per inalzarla al Cielo, a lei, per continuare quel sogno, nulla par più doveroso e più bello del sacrificio. Ed eccola giungere nella turba curiosa e furiosa, eccola gridare il suo nome, la sua colpa, la sua accusa, la sua morte, eccola vilipesa dallo stesso suo amante, eccola spinta con fanatismo al rogo, dond'ella non rifugge. E grida:

— La fiamma è bella! la fiamma è bella!



Ed ora, eccoci ai ruscelli da cui travena l'umore che ha gonfiato il fiume degli affetti che irrompono in questa tragedia.

« La figlia di Jorio », più che tragedia pastorale, è tragedia religiosa, di quella religione che prospera sulla gracilità degli spiriti, nell'opulenza delle superstizioni della nostra gente. Però giustamente pastorale, già che i pastori rappresentano il porfido della durezza ed il tramite più liscio dell'accessibilità religiosa. Ed è tragedia ammirevole e nuova, in quanto non è a protagonista e neppure a protagonisti; tutti i tipi qui sono netti e salienti e avvinti a formare una unità che si chiama *ambiente*. Come l'ambiente

trionfa in questo lavoro, io credo che non abbia trionfato mai.

E le difficoltà non erano poche, ma sono state vinte da quella percezione intuitiva che costringe l'autore, anche suo malgrado, a vivere lungamente in un ambiente studiato.

Del « Trionfo della morte » non avrei che a riprodurvi interi capitoli per farvi rivivere in terra d'Abruzzi, tra gente prostrata a una fatalità voluta, a un destino gravoso più d'ogni giogo infame; gente che si contorce, muore, si uccide, s'industria a' piedi d'una effigie; non avrei che a sfogliare questo romanzo per farvi trovare innanzi a due esseri di ambiente superiore e diverso ma pure oppressi, l'una dalla sete nevrotica del sesso, l'altro dal prestigio occulto d'un atavismo luttuoso; gente che non sa vivere il giorno della propria vita e non sa sfruttare la terra nativa. E qui ancora, come ne « La figlia di Jorio », oltre alle identiche figure di alcune pastorelle persino del medesimo nome, è l'idea medesima fondamentale, poichè, come nella tragedia, qui, nel medesimo luogo, ma in epoca diversa, il mistero e il ritmo investono ogni cosa. Le melopee lente che discendono dall'altezza nivale nella grotta della tragedia fluttuano intermesse nel « Trionfo della morte » intorno all'orecchie del morituro. Ma c'è di più. Ippolita — vittima ed insieme carnefice di Giorgio — poche ore prima di morire sogna e vede in sogno, e lo confessa, il suo amante, presso il mare, morto, coperto da un lenzuolo bianco, a

simiglianza della realtà ch'ella ignora ed è prossima ad avvenire.

Ne « Le vergini delle rocce », fatto un passo, si precipita nel sogno e non si trova l'uscita, tanto che non si sa che nome dare a delle pagine ritmiche, ove tra squisite immagini e pensieri, non di rado alti, tre pallide giovani d'una stirpe sovrana, creature del desiderio e della perplessità del poeta, attendono lo sposo lasciandosi sfiorire dal tedio e dalle fisime.

— « Massimilla prega; Violante si uccide coi profumi; Anatolia è quella che ci fa vivere, è l'anima nostra ». Ed il poeta s'innamora di queste tre nebulose, vaga con loro in una villa che è un sogno, ascolta i sogni delle tre vergini e narra i suoi sogni e pensa a Roma, la città del sogno.

In questo libro, lo spettacolo più semplice, l'atto più naturale, una fontana, un tramonto, una violetta apparsa ai piedi di un albero, tutto' è visione allucinante. E quei pochi personaggi che per la loro natura potrebbero non apparire di sostanza poetica, fortemente l'acquistano per gli occhi sognanti del D'Annunzio.

— « Rivedevo il volto gonfio ed esangue della principessa Aldoina e la lugubre fatica dei servi e le due grigie larve seguaci e tutti gli aspetti dello strano convoglio, ecc. ecc. ».

Certo la fibra di questo scrittore è tenace, poichè la materia non è mai sorda al suo forte volere, non lo tradisce un istante, come qui in

queste pagine, ove nulla guasta la tonalità con sultamente fantasmagorica.

— « Come le Cariti, come le Gorgoni e come le Moire, tre erano le vergini che m'accompagnavano per mezzo a quella primavera misteriosa ».

L'esuberanza poetica cerca qui uno sfogo e l'ottiene, perchè l'autore ci ha dato un vero libro di poesia forse più colorita, ricca e sonante di molti versi suoi. Tutto ciò ch'egli vede, qui prende anima, s'eleva e celsa un'ombra. La favella di ogni creatura ravviva fantasmi assopiti, sogni lontani e profumi.

« Poichè ricorreva l'anniversario della morte di Re Ferdinando, il principe fedele a commemorare il suo lutto evocava nel mio spirito tutte le tristezze e tutti gli orrori della lunga agonia regale; e là, su i profumi salienti del giardino chiuso, i lugubri fantasmi si succedevano senza tregua risvegliati dalla voce senile ».

Le statue, le statue persino sembrano sognare in questo libro.

« Le statue — pallide e pur vigili come memorie in un'anima fedele — evocano con i loro gesti i fantasmi dell'abolita grandezza ».

E lui, il poeta, in barca nel lago con una delle tre sorelle, pensava che « traghettava una vergine morta ».

Lasciando da parte le citazioni, il libro de « Le vergini delle rocce » è lungi dal riuscir ridicolo e insignificante, poichè, oltre alle immagini,

il contenuto « è impregnato del più acuto aroma conservatore ».

Per esser brevi e per non parlare di quelle opere che nel titolo stesso (i Sogni, ecc.) rivelano le simpatie del pensiero dannunziano, ci rivolgiamo un attimo alla « Francesca da Rimini » e la salutiamo subito ipersensuale, nevrastenica con una tendenza allucinatoria spiccatissima. Fin dal primo atto, Francesca, girando attorno all'arca fiorita a mostrarne e descriverne le sculture, è considerata non so più da qual personaggio come delirante, e tale ancora di poi la considera il torrigiano quand'ella accende la falarica e fa quel volo... lirico così pesante sventuratamente per a scena.

Malatestino, ferito, farnetica, parla da solo in presenza di varie persone, senza scorgerne nessuna. Francesca, nell'atto seguente, dorme e parla e procede quasi come una sonnambula, e un'altra volta chiede a Smaragdi se era affatturato il vino che le fu dato a bere, tanto l'affatturamento, la malia occupa la cima del pensiero dannunziano.

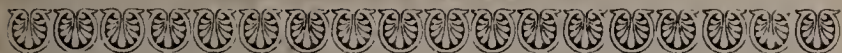
La musica piegò l'anima nostra
come l'acqua del rivo piega l'erba.

E qui di fatti la musica del verso e quella della scena talvolta e quella dell'ambiente, sempre, qui in questa tragedia come nelle altre opere la musica conduce per mano i personaggi e gli spettatori per una via ove da un lato il mare, dall'altro sorride la campagna; quantunque Fran-

cesca, più lussuriosa che sentimentale, sembri cantare e ricantare per la bocca di una donna della sua corte :

aver vorria lo mio drudo vicino
vicino più che non è la camisa.

Gli affluenti del genio



Quando il Wagner, immerso in un ambiente ostile, chiuso in sè, agitato, udiva rampollare entro l'anima sua, come voce del mondo, le sue armonie, un'ossessione lo prendeva in quel turbine di suoni. E, quasi di se stesso spaventato, attorno a sè si volgeva, e da lungi, incompreso, cercava nei volti curiosi quello che a lui con uno sguardo avrebbe triplicato il coraggio, allietata la coscienza, affinata la vista. Ma il viso amico non appariva. L'anima che racchiudeva fiumane di armonie, sentiva mancare alle pareti della sua vita quella eco che l'avrebbe inebriata. Sentiva, il maestro, degli ostacoli alla stessa irruenza del suo genio, a cui egli nulla poteva opporre; sentiva che il suo ideale, per vestir forme visibili, aveva bisogno di un'anima oltre la sua. Egli sentiva di non essere completo, capiva che un appoggio nei sentieri più difficili è necessario anche all'uomo più robusto. E un desiderio inesauribile piegava la sua anima sul mondo, quasi che

fra tante disillusioni egli sempre sperasse nell'incontro agognato.

L'ambire degli uomini a uno spirito rispondente, ausiliario, rivela debolezza o piuttosto espansione, sviluppo delle loro potenze?

L'amore, in questo, ha forme di debolezza, perchè l'amante privata dell'amato non regge, si lascia abbattere, più che non il genio privato di conforto. La tendenza, anzi la necessità dell'amato per l'amante, può essere una debolezza di una creatura molto sensibile; ma del genio non è debolezza quella spinta che trae alla ricerca di rinforzi; è irruenza di fiume che travolge eradica raccoglie congiunge solleva, in un correre posente e irrefrenabile.

Non è debolezza in senso nessuno, quantunque le apparenze qualche volta e l'ignoranza spesso di coloro che fanno il mecenatismo padre del genio, suggeriscano idee meschine su la grandezza delle grandezze.



Il Wagner aveva della musica un'idea molto diversa e molto superiore di quella che era al suo tempo; egli intendeva dell'anima come non intendevano altri le più fuggevoli espressioni, i moti più repentini e mutevoli, le piccole faville che sfuggono dalla fiumana delle passioni. Anzi, nuovo del tutto, avverso alla musica precorsa, egli, come quei pittori che nello sfondo di un quadro fanno risaltare tutte le piccole cose e le

curano e le amano più del quadro stesso, egli, dell'anima studia e sente sopra tutto quell' insieme rapido strano mutevole di piccoli moti, non risuonanti prima di lui per opera di altri, perchè soffocati da motivi e da arie troppo concise, troppo sorvolanti a tante finezze.

La musica dei suoi contemporanei, anche quando gli piaceva — e questa certo non era poca — lo irritava, in fondo, perchè egli, così immenso nell'osservazione e nella recezione, sensitiva che coloro avevano trascurato un'infinità di piccole fluttuazioni dell'anima, le quali avrebbero formato la sua felicità.

E si spiega così come abbia voluto, questo colosso del suono, far sentire al mondo non più la voce sola degli uomini o la furia della tempesta, ma il fascino melodico della natura intera, ov'è più facile sentir l'effluvio di un'erba e il muover dell'aria, di quello che sia una voce umana; ove sono più i palpiti improvvisi inconsulti fugaci di quelli monotoni lunghi, soggetti a formare una frase sola; ove spesso quello che vive attorno a noi è più vivo di noi stessi e più armonico e più influente su di noi di tutti i nostri pensieri.

Sentiva questo il Wagner e non poteva comprendere come l'uomo, che nota se stesso, non riconoscesse più profonda, più vera, più illimitata la musica ispirata dalla dinamica dell'anima di quella ispirata dalla statica. Non gli pareva vero che il cuore, soggetto a tanti palpiti, non dovesse subito inebriarsi dell'armonia, ove mille

pensieri, mille affetti, mille immagini riddano insieme.

In realtà, egli non era compreso e non poteva esserlo subito; e prima di tutto perchè il suo ideale era in gran parte dentro di sè inesplicato e non in cospetto del mondo, a motivo dell'assenza di quell'uomo atto a completare, con anima sensibilissima, per mezzō del canto, la musica sua. Difficile non era trovare cantanti di vecchio stampo anche buoni, anche fortissimi, meravigliosi quale il tenore Tichatscheck; ma ciò non era nulla per il Wagner, non era uscir dall'oscurità alla gloria, non era rivelare quelle bellezze che egli portava in sè, senza poterle fare scorgere ad altri, senza poterle scorgere egli stesso.

Musica nuova aveva bisogno di artisti nuovi, di anime nuove, anime più grandi, più sensibili, più espansive, più affini al creatore stesso. Aveva bisogno, la nuova musica, non più di macchine con buon organo vocale, ma aveva bisogno di anime, di voci salienti dall'anima alla bocca; aveva bisogno di fremiti perchè essa fosse svolta e perchè giungesse all'anima degli uditori.

Ed anche questo sogno il Wagner realizzò.

La fama di un uomo giunse al suo orecchio.

Ma egli, suggestionabile com'era, temeva di perdere ogni speranza avvicinando l'essere che andava dichiarando la predilezione per la sua musica e l'adorazione per la sua persona. Il Wagner, forte delle buone disposizioni del granduca di Baden, animato subito dalla speranza di aver trovato il suo ideale cantante drammatico, del Tri-

stano che allora meditava, convenne di riservargli la prima rappresentazione. Ma, quando seppe che il suo giovane adoratore era un po' malato e temeva di non superare tutte le difficoltà della difficile impresa, egli fu preso da timore, da perplessità, e cercò di rimandare più lontano che fosse possibile le trattative.

« Dichiarai — egli dice — che non avevo la menoma voglia di fare la conoscenza personale di questo cantante, perché io temevo, vista la sua infermità, che le idee grottesche suscitate dalla sua figura potessero prevenirmi contro le sue reali qualità d'artista, al punto di rendermi a questo riguardo insensibile ».

Egli confessava, dicendo così, che molto influiva su di lui quella natura di uomo, e rivelava la febbrilità della sua aspettazione dopo un istante felice di speranza.

L'uomo che tanto interessava il Wagner e doveva più tardi cooperare grandemente alla gloria di lui, era Ludwig Schnorr De Karolsfeld, dedito per un decennio, l'ultimo della sua giovane vita, alle aspirazioni della musica nuova.

Bisogna lasciar parlare il Wagner per capire quanto fossero tangenti queste due anime e per capire quanto l'arte deve alla devozione di un giovane, a cui toccarono brevi onori in vita e oscurità nella morte.

Si era tanto suggestionato il Wagner che, non visto, a Karlsruhe volle ascoltare lo Schnorr nel « Lohengrin ». Lo fece ricorrere a una forma

di agguato, questa tendenza verso l'individuo che rappresentava il suo completamento.

Imaginate voi il fremito di quell'anima al primo apparire dell'ignoto tanto atteso ed insieme tanto temuto?

« Se la vista del cavaliere del cigno abborrendo la riva nella piccola navicella, produsse su di me l'impressione, sempre un po' strana a tutta prima, della apparizione di un giovane Ercole, tuttavia, appena si avanzò, l'incanto speciale dell'eroe leggendario, dell'invitato da Dio, si impossessò di me immediatamente. Era quello il personaggio del quale non ci si domanda: « Com'è egli mai? » ma del quale anzi si dice: « Eccolo, e lui! » Questa impressione istantanea, così profondamente penetrante, non può essere che paragonata ad un incanto ».

Non fu la voce soltanto che lo conquistò, fu la presenza, il viso. Ed egli stesso sembra ammettere una fatalità naturale che ha spinto ad incontrarsi due uomini dei quali l'affetto e la stima progredirono senza misura.

« L'ardore, la tenera esaltazione, che traboccavano dagli sguardi meravigliosamente amorosi di questo giovane, mi attestarono subito di quale demoniaca fiamma fossero destinati a bruciare. Egli divenne per me, in pochi istanti, un essere del quale le facoltà illuminate finirono per ispirarmi una tragica angoscia ».

Appena terminata la rappresentazione, ebbe un colloquio con lo Schnorr. Fu conchiusa l'alleanza più affettuosa che si possa immaginare e il

Wagner ebbe subito ad osservare con gioia la potenza intuitiva del giovane, al quale uno sguardo, una parola, facevano comprendere un concetto.

Le due anime s'erano incontrate per trionfare, per battere insieme quella via che sembra voglia restare per molto la più ampia.

« Chi può misurare di quali speranze osai sentirmi animato, dal momento che un tale cantante era entrato nella mia vita! »

Ma discende a particolarità più importanti il Wagner, quasi invaso dal desiderio di mostrarci quanto un genio possa illuminarsi al calore d'un'anima affine, e quanto acquisti di potenza, quando un uomo gli concede tutto il vigore della sua intelligenza.

Durante le prove del « Tannhäuser » ebbe agio dinanzi allo Schnorr di studiar se stesso.

« Alle indicazioni brevissime che io gli suggerivo, egli rispondeva da parte sua con uno sguardo pure discreto e furtivo; questo sguardo illuminato da una profonda esaltazione, m'attestava nel modo il più meraviglioso, ch'egli comprendeva; per effetto reciproco anzi, egli svegliava in me nuove ispirazioni circa il mio proprio lavoro, tanto che ebbi coscienza di assistere ad un esempio certamente poco noto del fatto seguente: quanto una relazione affettuosa e immediata fra due artisti diversamente dotati può produrre un fecondo scambio di risultati, quando le loro facoltà si completino perfettamente ».

E più giù dice:

« Quella sera, grazie alla interpetrazione

meravigliosa, che non si potrebbe esprimere, del mio amico, io avevo gettato fino al fondo della mia propria creazione uno di quegli sguardi come fu ben raramente dato ad un artista, forse mai, di gettarne. Si è allora invasi da una sacra emozione, in faccia alla quale si deve osservare un religioso silenzio. In questa unica interpetrazione del « Tannhäuser, che non fu giammai ripetuta, Schnorr aveva completamente realizzato le mie intenzioni artistiche le più intime ecc., ecc. ».



Le vele dell' intelletto del Wagner si gonfiavano finalmente ad un soffio insperato, vincevano ogni resistenza, correvano all' infinito come per incanto. Egli sentiva ormai affermarsi i suoi propositi e vedeva dileguare quelle ombre che a lui stesso avevano fatto parer sogno il suo ideale.

« Così, a questo rammollimento, dirò anzi a questa corruzione completamente generale non soltanto del gusto del pubblico, ma perfino del senso artistico di gente appartenente spesso alla nostra intima compagnia, noi avemmo, Schnorr ed io, ad opporre una comune resistenza; ciò avvenne con un semplice accordo di opinioni su ciò che era il giusto e il vero, creando o agendo con tranquillità senza altra dimostrazione che i nostri atti di artisti...

« ...Giammai il più inetto dei cantanti o dei musicisti si lasciò dare da me sì grande numero di insegnamenti, sui più futili dettagli, che questo

eroe del canto, il quale di colpo si elevava alla più alta padronanza. La più leggiadra apparenza d'ostinazione nelle mie osservazioni, afferrandone egli il senso immediatamente trovava in lui l'accoglienza la più festosa, al punto ch'io mi sarei creduto veramente sleale se, nella intenzione forse di non urtare la sua suscettibilità, avessi voluto risparmiargli la minima critica, ecc...

« Coloro che assistettero a questi studi devono ricordarsi che non fu loro dato mai di ricordarsi alcunchè di simile in fatto di accordo fra artisti amici ».

L'adorazione del giovane artista per il Wagner era stata pienamente scambiata. L'uno guardava l'altro con un mitico rispetto, come se guardassero la loro anima stessa. Il Wagner trovava lo Schnorr prodigioso e temeva che la minima stanchezza potesse rovinarlo.

« Finii per considerare come un delitto l'ammettere che lo Schnorr rinnovellerebbe l'avvenimento regolarmente, secondo l'uso del nostro repertorio d'opera; e alla quarta rappresentazione, dopo la *maledizione d'amore* di Tristano, mi sentii forzato a dichiarare risolutamente a quanti mi avvicinavano che questa rappresentazione era l'ultima e che non ne avrei tollerate altre »

Il cantante non era più una persona fuori di lui, diversa da lui, ma era in lui stesso, nella sua anima; ed egli ne parlava come di sè, come si parla delle proprie virtù. La nozione dell'affinità aveva finito per oscurarsi e far di

due cervelli uno solo, doppio, se è possibile dire così, tenace, superiore a tutte le difficoltà.

Subito nacque l'idea al Wagner di cercare il miglior mezzo per creare un nuovo stile d'esecuzione drammatico-musicale corrispondente al vero spirito dell'arte tedesca.

« Fondare uno stile tedesco per l'esecuzione e la rappresentazione d'opere sortite dal genio tedesco, questa fu la nostra parola d'ordine. Ed è appunto perchè io ho concepito questa confortante speranza d'un grande e costante successo, che mi dichiarai contro qualunque ripresa immediata del « Tristano ». Con queste rappresentazioni, come coll'opera medesima, un salto troppo violento, quasi disperato, era stato fatto nell'ignoto che bisognava prima conquistare; delle voragini, dei precipizi, erano spalancati nell'intervallo: bisognava cominciare per riempirli con cura allo scopo di tracciare le vie a noi medesimi artisti isolati, verso l'opposta sponda, verso queste cime dell'associazione indispensabile... ».

Più che interprete, lo Schnorr, per il giudizio stesso del grande musicista, bisogna considerarlo fomento del fuoco geniale del Wagner, incentivo dell'impulso di lui, sostanza del suo cerebro. Tra i due c'è una connessità paragonabile soltanto alle grandi passioni amorose, un intendimento miracoloso, che ci avverte come il genio, vero esponente del vigore della vita, abbraccia, per aumentar la sua forza, tutte le forze vere che incontra e sugge da ogni bellezza, da

ogni fiore l'umore più squisito per restituirlo al mondo, raffinato intensificato splendente.



Ralph Waldo Emerson se esagerò non errò, quando disse che il genio tanto è più grande quanto più è debitore degli altri, negando così quel principio idealista che raffigurava il genio basato su sè stesso, luminoso nel mondo delle tenebre. Non errò, perchè se il genio è la pupilla più dischiusa e profonda di tutte, ciò include la visione intensa delle cose e quindi l'esercizio visivo e quindi l'immagine del mondo circostante. In altre parole, non disse cosa sorprendente l'Emerson, considerando l'uomo di genio come uno sfruttatore consapevole della vitalità del mondo, perchè il piacere e il dolore, il bello e il brutto, il piccolo e il grande, trovano in esso l'osservatore, il pittore, lo scultore, il cantore, e trovano ancora ad ingigantirsi e ad apparire agli occhi meno acuti.

E come l'arboscello deve il suo sviluppo alla fertilità del suolo, alla ventilazione, alle piogge, così quella potenza che noi chiamiamo genio, nasce sul suolo delle passioni, irraggiata dalla luce degli affetti, alimentata dal bello, slanciata dall'ammirazione; così questa potenza tanto rara da meritare il nome di divina, attecchisce, si nutre, si sviluppa in un suolo reale perenne attivo.

Ma ciò non nega, nè diminuisce nulla: non

nega la grandezza e la rarità del genio, la virtù immensa d'una forza unica.

Sul suolo ove s'eleva un albero nessun potere elettivo negherebbe ad un altro albero della medesima famiglia d'erigersi e di aprire i rami all'aria, nessuno impedirebbe che i genii invece di essere dieci fossero cento.

Ma così non avviene, perchè se è vero che la vita sociale è l'alimento del genio è anche vero che il genio si rivolge alla vita: vale a dire, è vera la nascita di fibre straordinarie che attirano, come magneti, tutte le virtù della vita, delle quali anzi che cibarsi cecamente cercano le essenze più acute, le migliori, se ne imbevono per emanarle ai sensi, al cuore degli uomini. Opera di sfruttamento c'è senza dubbio, ma è sfruttamento studiato, è una cernita, una selezione, una introspezione continua.

Soggetto, come il fiume, a gonfiarsi man mano che corre, per il congiungimento di altre acque, il genio, per quanto possano mille affluenti, non esiste se non ha una scaturigine, una polla anche piccola in apparenza, che nasconde nel mistero del suo piccolo gemito il segreto della corsa vorticoso, devastatrice.

E questa polla che a un tratto, nell'ombra degli uomini, balza fuori ed irriga di luce il mondo e favella voce inaudita, è ciò che di più misterioso e sacro sorge alla vita. Lo stelo limpidissimo, quasi invisibile, subito rifrange le luci più belle e si fa strada bagnando, lambendo ogni cosa; poi si raccoglie, si rafforza, erode, abbraccia.

le forze che incontra, le raddoppia, le travolge e, ingigantito, procede riflettendo del mondo tutte le bellezze. Ma non solo le riflette; le crea, le completa, unico invasore dell'umanità, designatore dei movimenti sociali, passato presente e futuro del mondo. Il genio è per la società quello che è l'aria per il sole, il mezzo adamantino, il tramite ampio di tutta la luce, di tutti i fremiti, di tutte le veggenze. Esso è per l'umanità l'astro stesso che nella compenetrazione conflagra per sprigionar della luce, verso la quale alcuni uomini, intorpiditi ancora dal sonno, levano il volto, ora con timore ed ora con fastidio, ma dànno, loro malgrado ad essa potenza maggiore.

L'uomo di genio, poi che studia sempre gli uomini, sia che astragga e ascenda nei cieli, sia che mediti o componga armonie, ha bisogno continuo dell'uomo. È il suo perenne manichino, sia che dipinga angeli, sia che sogni titani, sia che gli faccia elogi, sia che lo disprezzi. Anche ove esso non appare, è, com'è nei quadri ove non sono che animali brutali, com'è nei quadri ov'è non è che il mare. L'immagine dell'uomo è sempre dietro ogni cosa, fino a che è l'uomo a studiare l'umanità.

S'intende facilmente come il genio che, talora, sopra tutto nei primi passi, rappresenta un movimento di avversione all'umanità, rinvenga poi negli uomini gli elementi più forti della sua grandezza. La legge che fa la molecola d'acqua forte al contatto d'un'altra molecola d'acqua ed aumenta l'espansività e la corrente, è anche

la legge che d'un cervello alto aumenta il vigore nell'incontro con altri spiriti. Anzi questa tendenza all'aggregamento forma il valore del genio, poi che ov'esso non crei un circuito magnetico, ov'esso non conquisti altri spiriti, non lo si può considerare tale. Quindi, è vero che il genio è debitore dell'umanità, del singolo animale, della singola pianta, e di tutte le cose della vita, perchè queste sono fatti, diventano immagini, pensieri, forme, colore, ritmo. Quindi, il genio, se deve alla natura la grandezza straordinaria della mente, deve all'uomo lo sviluppo della sua forza, l'atteggiamento delle sue forme. Deve all'uomo, non perchè questo generosamente corra ad offrirgli i suoi servizi, ma soltanto perchè il genio penetra con i suoi occhi anche là dove l'uscio gli viene sbattuto in faccia, anche là dove l'uomo cospira contro di lui; penetra ovunque e rapisce i tesori che l'uomo stesso non sa d'avere e scopre le bellezze che l'uomo stesso non vede.

Esso è, perciò, non accattone o cortigiano, come stimano i fautori del mecenatismo, ma è un eversore, un invasore, la prepotenza più grande che sforzi la vita; è quel turbine che atterrisce gli uomini prima di purificare loro l'aria, è quel suono che spaventa gli uomini prima di sanarli, prima di elevarli, è il padrone dei padroni, e nei suoi atti porta l'annientamento di tutte le menzogne. Di sè empie ogni cosa, con sè porta tutto. Re potente, ricusa ogni Stato, perchè il suo regno è grande come il regno della vita, più di tutti i regni uniti insieme. Acceso come il

fuoco, è dove la vita è più ardente e delle bellezze si nutre come la terra dell'acqua.



Enrico Ibsen meglio di tutti ha dimostrato ciò che l'uomo di genio deve agli altri, scrivendo l'epilogo drammatico « *Quando noi, morti, ci destiamo* » ¹⁾. L'irreparabile di cui noi ci accorgiamo troppo tardi, e di cui l'autore fa lo scopo dell'opera, è, in questo caso, il distacco del genio dalla bellezza, la separazione del Rubek da Irene. Per essere più semplici, l'annientamento di questo scultore comincia dal giorno in cui la sua ispiratrice, la sua modella, si separa da lui: principia dal giorno fatale in cui egli, ingenuo, non accorgendosi di quello che doveva alla donatrice d'un'anima giovane, alla offeritrice d'una divina verginità ardente, si volge altrove.

L'Ibsen conduce il fenomeno ad una rigidezza eccessiva. Il suo Rubek, artista grandissimo, tale da rendersi celebre con un'opera, non ha nè la coscienza, nè la padronanza di sè, come avviene realmente più o meno nella vita, ma è in balia della sua ispiratrice, creatura in carne ed ossa, la quale, con il discostarsi di un passo, spegne tutta la face geniale del Rubek, lo chiude nel buio, lo seppellisce.

Però l'eccesso aumenta la virtù della concezione, ed è emozionante vedere un individuo perdere tutte le sue potenze dinanzi alla scom-

¹⁾ Versione autorizzata di Mario Buz

parsa della sua modella, quasi che il genio più che in lui fosse in lei, quasi che lei fosse la materia, lo spirito della concezione. Non è più un aiuto che il genio cerca tra gli uomini, secondo il gran norvegese, ma lo stesso calore vitale, la sostanza, l'anima.

« Rubek — ... Come un febbricitante io andavo brancolando intorno e volevo creare il capolavoro della mia vita. (*Perdendosi nei ricordi che gli sorgono nella mente*). E quel capolavoro doveva chiamarsi *Il Giorno della Resurrezione*, e la resurrezione doveva essere rappresentata da una giovane donna che si desta dal sonno della morte...

Irene — Sì, il nostro bambino... ¹⁾

Rubek (*proseguendo*) ... e la risorta doveva essere la donna più nobile, più pura e più ideale della terra. Fu allora che io ti trovai. Io potevo adoperarti per ogni lineamento. E tu mi offristi i tuoi servigi così volenterosamente, così allegramente! Per seguirmi, tu lasciasti patria e famiglia...

Irene — E col seguirti ebbe principio la resurrezione della mia fanciullezza.

Rubek — Appunto per questa ragione io ti potei adoperare per il mio capolavoro meglio di qualunque altra. Tu diventasti per me come un'opera sacrosanta della creazione, che non si poteva toccare che con religione! In quel tempo io ero ancor giovine, Irene; e dentro di me s'era lentamente insinuata una strana superstizione: in-

¹⁾ Così chiamava il suo capolavoro.

cominciai, cioè, a credere che se io t'avessi toccata, se avessi desiderato il tuo corpo, tutti i miei pensieri si sarebbero profanati e non avrei più potuto condurre a termine quell'opera, che così ardentemente anelavo di creare...

.
Irene — Tu hai adempiuto la tua vocazione, Arnaldo!

Rubek — Sì, io l'ho potuto adempiere col tuo aiuto, o creatura benedetta! ecc. ecc.

.
Irene — Tu rivolgesti allora lo sguardo su altri ideali...

Rubek — Dopo di te io non ho trovato nessun ideale!

Irdnd — Nemmeno altre modelle?

Rubek — Per me tu non sei mai stata una modella... bensì la sorgente delle mie creazioni...

Irene (*dopo un silenzio*) — Dopo d'allora quali altri capolavori hai tu creato, di marmo, naturalmente... dal giorno che io andai via da te?...

Rubek — Da quel giorno io non ho più creato nulla: ho soltanto modellato...

.
Irene — Io ti donai la mia anima... la mia anima piena di vita e di giovinezza... ed io rimasi con un vuoto nel petto... senz'anima) (*lo fissa con uno sguardo immobile*) Dopo averti fatto quel dono, io sono morta, Arnaldo)

Secondo l'Ibsen, l'anima che avvalora il capolavoro non è quella del Rubek, lo scultore, ma quella di Irene, la modella. O se non inten-

de proprio così, l'autore considera per lo meno inerte lo spirito dell'artista senza il movimento continuo che gli dà l'ispiratrice, la modella in questo caso; considera il genio come un assetato che cade morto al suolo, ove non accorra la mano amica a dargli la bevanda.

C'è dell'eccessivo, ripeto, in questa concezione, ma c'è del maestoso, dell'imponente.

Il Rubek, dal giorno che ha riscontrato la sua modella, sente più che mai il peso, il tedio di Maia, sua moglie.

« Rubek — Ciò che io ora rimpiango tanto vivamente e tanto dolorosamente, si è di non avere una creatura che mi stia veramente vicina.

Maia (*interrompendolo, trepidante*) — E non sono forse io sempre vicino a te, Arnolfo?

Rubek (*con un gesto repulsivo*) — Non fraintendermi! Io dovrei vivere con una persona che potesse completarmi... supplirmi... formare con me un'anima sola, in tutte le mie azioni ed in tutti i miei lavori.

.
 (*Percuotendosi il petto*) — Qui dentro, vedi... c'è un piccolo scrigno chiuso, dove sono conservati tutti i miei sogni d'artista. Dal giorno in cui quella donna scomparve senza lasciare una traccia dietro di sè, il coperchio si chiuse. Ed ella ne teneva le chiavi... e le portò via con sè. Tu mia piccola Maia, non avevi nessuna chiave. Ed è per ciò che tutto quello che vi era dentro è rimasto intatto. E gli anni passano! Ed io non posso toccare il mio tesoro ».

Per il Rubek, la sola memoria di Irene riempie di pensieri lo spirito suo. La creatura che lo aveva fatto grande era unica, fatale, improvvisa, come purtroppo è quasi sempre unico il periodo grandemente luminoso degli ingegni.

Egli confessa ad Irene di non aver potuto meditare su di lei, ma di esserne stato invaso al primo incontro.

« Rubek — Quando io t'incontrai per la prima volta, compresi subito che da te doveva scaturire il capolavoro della mia vita. »

E quando i due amanti, giunti finalmente alla conoscenza della loro anima, decidono di riunirsi per vivere ed amare e celebrare le glorie dell'arte, per salire la vetta tant'anni sognata, la valanga del tempo li investe, li travolge nel nulla, per sempre.



Se in realtà l'uomo di genio non è chiuso nel pugno di Irene, è certo però che la corrente geniale gonfia e si rafforza man mano che incontra o si procura degli affluenti; luce nuova attratta dalla sua luce, sostanze estranee trite dalla sua irruenza.

L'amadigi non è fenomeno naturale soltanto dei corpi, ma pare che lo sia maggiormente degli spiriti, già che nell'unione questi danno al mondo la luce migliore. Nè la prova di questo è tutta risposta in Wagner e nello scultore ibseniano, ma la si trova in tutti i secoli e in tutti

i paesi, e la si troverebbe forse in quasi tutti gli uomini di genio, se fosse dato sapere o ricordare di loro le lotte, la vita.

Il Rossini, al sapere lontano dalla scena per vecchiaia e per meraviglioso fenomeno di dignità artistica il Pacchierotti, confessava di non sentirsi invogliato e anzi di sentirsi quasi incapace a scrivere della musica altissima. E al vecchio cantante che gli domandava musica nuova — secondo il Tommasèo — rispose il grande musicista: datemi dei pari vostri che cantino ¹⁾.

Il Niccolini rivela nelle sue lettere di quale simpatia bruciasse la sua anima per la Pelzet, la grande attrice delle sue opere, la intenditrice profonda dei sentimenti ardenti. E di lei non si serve solo nel momento della recita, ma ricorre anche a lei per suggerimenti, per ispirazioni.

Platone e Socrate, elegante l'uno di figura quanto l'altro grottesco, s'incontrano nel sentiero della stessa asperità e si guardano subito benevolmente e s'accostano e subito si intendono e, presi da simpatia fortissima, in una corrispondenza profonda di spirito, aumentano le loro singole facoltà.

Il Racine ed il Boileau vagano nella vita l'uno incontro all'altro e si chiamano da lungi e vigila l'uno sul corso dell'altro ed amichevolmente lo loda ed anche lo riprende, ove corra un pericolo ove non corrisponda ai suoi desideri. E prima ancora, nel seicento, il Balzac ed il Voiture si

¹⁾ *Il Serio nel Faceto*. Scritti vari di NICCOLÒ TOMMASÈO, Le Monnier, 1868, pag. 119.

rendono celebri per la loro corrispondenza. Ma più di tutti, più del Pope e dello Swift si corrispondono; s'adorano il Goethe e lo Schiller: s'incontrano un giorno per concludere un trattato segreto di accordo sovrano, per influire l'uno su l'altro. Lo Schiller, sopra tutto, fu preso da venerazione per l'uomo che conquistava in un attimo la simpatia di chi lo avvicinava, e lo amò di quella passione che immortala le sue creazioni drammatiche, con fuoco, schiettezza e trasporto.



Fa pensare, tuttavia, l'accordo di questi uomini, all'odio non meno vivo ed al disprezzo ed alla persecuzione che altri, non meno grandi nè meno giovani nè meno antichi, nutrirono tra di loro. Se Orazio odiasse Properzio potrà non esser vero, ma incertezza non v'è su l'adastiamiento di molti altri, quale quello del Berlioz per il Wagner e l'avversione di questo per il Meyerbeer, e per il Mendelssohn, se pure non vogliamo rivolgerci agli uomini dei giorni nostri. Voglio dire che può parere insignificante l'amicizia tra ingegno e ingegno e può parere bilanciata dalle inimicizie su di un suolo sterile.

In realtà è significantissima invece, perchè una fibra capace di gran simpatia è anche capace di grandi antipatie, perchè se l'attrazione rivela in questo caso affinità e quindi concorrenza, la repulsione sempre rivela diversità d'indi-

rizzo, anzi opposizione, ove non sia leggera inimicizia causata da ragioni amorose od economiche.

L'inimicizia tra letterati si nota massimamente nei secoli dei rivolgimenti letterarî e sta a dimostrare il grande potere elettivo del genio, che calpesta tutto ciò che non segue il suo corso e non aumenta la sua corrente.

Il fenomeno della cooperazione letteraria si presterebbe ad una questione più ampia, se volessimo guardarlo in tutte le sue fasi o in tutte le sue epoche ed esplicazioni. Ci accontenteremo di dire qui che non si spiega come due uomini ricorrano a fondere le loro capacità per formare un'opera — parlo dei casi di vera cooperazione quale quella di Beaumont e Fletcher — senza ammettere che in una sola coppa l'uno versi quello che l'altro non potrebbe e dia l'uno il movimento all'altro e siano, come la destra e la sinistra mano, deboli se separati, robusti se congiunti. Bisogna credere che sia tanta l'affinità tra i due individui da creare, emessa una scintilla, una comune elaborazione interiore, ove manchino discordanze di tono e dislivelli di elevazione.

Però, innanzi tutto, è da dire che il fenomeno della cooperazione non si può veramente e fruttuosamente rinvenire che tra quelle persone che, o per vincolo di sangue o per forza di eventi, si sono trovate vicine sin dallo schiudersi delle loro anime, sin da quando hanno cominciato a sentire e ad esercitare i sentimenti, proprio come avviene tra due fratelli, tra due compagni. Non

la si può chiamare cooperazione quella di due persone che, incontratesi dopo maturato l'ingegno, sottoscrivono una medesima opera; la si deve chiamare cooperazione d'interessi, tranello lucroso, forma antica e modernissima soprattutto, che nasconde la fama immeritata di un uomo e la oscurità virtuosa di un altro. È cooperazione nel senso che uno dà il nome e l'altro il valore e mette in attività i disonesti appetiti dell'uno e le giuste, covate speranze dell'altro.

Del resto, anche la vera e buona cooperazione segna sempre una genialità di grado piccolo, inferiore a tutti i fenomeni di genialità singola, quantunque talvolta abbia dato di sé robuste manifestazioni, come quella dei coniugi Curie scopritori del *radio*, oggi, mediante l'accordo — secondo quanto si dice — delle loro energie.



L'uomo di genio trova nella vita affezioni molto più suggestive ed illuminatrici di quelle che gli possono procurare i genî.

L'incontro di due uomini abbiamo veduto che può e può molto, ma non quanto possono l'amore, le lotte e gli ostacoli stessi. Bisogna capire che il genio, per quanto non lo dimostri spesso volte, è sempre quella scintilla che scaturisce da un attrito robusto.

Non si spiegherebbe altrimenti perchè l'uomo di genio ha sempre bisogno di inveire contro qualcuno, contro idee o contro fatti. Il motivo

di dissidio, se esso non lo ha, lo cerca. È capace di cozzare contro se stesso, di lottare contro una parte del suo spirito e d'innalzarsi a giudice di se stesso, qualora non trovi dove posare i suoi occhi taglienti. E tutta una vitalità eccessiva la sua, una vitalità che si risolve in benedizioni e in maledizioni, in atti di gioia e in atti di dolore. Il genio è il maestro della lotta, il vero ginnasiarca dello spirito greco, tanto più esultante quanto più assaltato, tanto più scrutatore quanto più l'aria si oscura. E di lui, secondo un'immagine oraziana, può dirsi come del rasoio, che si affina su la durezza delle cose. E l'acqua, correndo, sappiamo noi che s'illimpidisce, ed anche sappiamo che s'arrotonda il sassolino o il macigno nel correre.

È nel movimento la forza del genio; quindi è vano immaginarlo come un santo su d'un altare, o augurarlo restio, ma invadente, abbagliante, mutevole è facile molto di trovarlo.

*
* *

Se non temessi di formare un'immagine da seicentista, direi che l'amore apre la saracinesca alla corrente geniale, e aggiungerei che l'apre con occhi ridenti, fremente al salto di mille sprazzi canori, lacrime di gioia e lacrime di dolore.

Roberto Burns, il giovinetto, che nella dolcezza dei primi sguardi, nelle angustie della esistenza non rivelava lo scetticismo degli anni che erano per venire, nel lavoro dei campi seguiva

suo padre; ma seguiva se stesso nel muto continuo lavoro cerebrale, seguiva se stesso e le orme d'una contadinella, vissuta come lui sopra le zolle, ridente come lui alle prospere messi. E l'aia che li accolse a battere il grano e a stornellare, fu la soglia donde si dischiuse la lirica che meritò d'esser considerata superiore a qualunque altra nel secolo suo e portò l'idillio a nuove eccelsitudini, e rese caro ed eterno il nome di Maria *la montanara*.

Poi che genio è fuoco, la fiamma della più grande passione non può non sprigionarlo.

Predestinato alla nullità è colui che non erompe nella vita con lo slancio delle passioni.

Ricordate l'Alfieri come s'esprime nell'auto-biografia?

« Mi avvidi che la mia infelicità proveniva soltanto dal bisogno, anzi necessità ch'era in me di avere ad un tempo stesso il cuore occupato da un degno amore e la mente da un qualche nobile lavoro. »

Ma riconosce la concomitanza e quasi l'identità di questi due fatti, quando dice:

« Stranissima cosa si era che io non mi sentiva mai ridestare in mente e nel cuore un certo desiderio di studi ed un certo impeto ed effervescenza di idee creatrici se non in quei tempi in cui mi trovava il cuore fortemente occupato d'amore. »

E, se è caro di sentir la voce di un uomo meno focoso, il Petrarca si esprime similmente:

« Anzi questo io non taccio, che io di que

poco ch'io sono, tale mi sono per quella donna: e che se ho pur qualche fama o gloria, a ciò non sarei mai pervenuto, se la sementa tenuissima di virtù, che la natura aveva posto nell'animo mio, ella non l'avesse coltivata con sì nobili affetti. Sì; ella distolse, e come dicono, con l'uncino ritrasse l'animo mio giovanile da ogni turpitudine, e di affissarsi il costrinse nelle cose celesti. »

Il Carlyle, l'Heine, tra tanti, ci dicono quanto la donna sia ispiratrice ed affluente del genio.



Torno a dire che nelle contrarietà trova il genio un incentivo fortissimo.

Non fu così maturato il sentimento malinconico del Klopstock quanto dopo il disgraziato amore per la Fanny Schmidt; non fu così profondo il pessimismo del Leopardi quanto nell'età dell'amore, negli anni in cui più sentiva la meschinità del suo fisico innanzi l'immensità della sua anima.

Per portare un altro esempio, di Edmondo Spencer l'Inghilterra ed anzi la letteratura non si pregierebbe di quel libro strano che è il « Calendario del Pastore », se, giovane, l'autore non si fosse innamorato perdutamente di una venditrice di baci inaccessibile a qualunque sentimentalità.

È sempre negli ostacoli che l'ingegno, se non il genio, si rafforza e prende carattere irregolare luminoso; a simiglianza dei frammenti

cosmici che devono la loro luminosità alla violenza con cui fendono l'aria e si dissolvono.

Anche quello studio che si chiama *lettura* può molto, ma non certo quanto le lotte della vita, non certo quanto il dolore, l'amore, la bellezza, la servitù, la solitudine.

Di Tomaso Gray si vanta ancora la dottrina che nel settecento lo faceva stimare l'uomo più dotto dell'Europa, e certo egli, come tutti, molto dovette agli studî, ma non gli valsero questi quanto l'infermità al Leopardi, la tirannia all'Alfieri e forse quanto l'esilio a Dante. Il Milton, quando disse che la libertà è l'alimento delle anime grandi, non si spiegò bene; avrebbe dovuto dire che la libertà è il bisogno, il punto di mira, l'eterno divenire delle grandi anime.

La libertà è più desiderio che soddisfazione, più aspirazione che conseguimento, per il genio che in fondo non chiede che di lottare. Un genio che abbia tutta la libertà degli atti non si può immaginare, come non si può immaginare un'acqua che crei la luce senza precipitare e cozzare contro i massi. Lo stesso genio poetico che sembra, mollemente sdraiato, cantare la freschezza dell'aria, urta contro le difficoltà delle parole, dei suoni, che si oppongono all'esternamento delle sue sensazioni. Riuscì nessun poeta a dire quanto sentiva? No, mai. E questa non vi pare una sofferenza, una lotta, una tendenza continua ad una libertà maggiore?



Che le lotte politiche e sociali siano di sfavillamento geniale ce lo dice la storia della letteratura, ce lo dicono i nomi che sorsero imperiosi nel gioco dei tiranni, e in Italia e altrove e ieri ed oggi.

Ed è questa l'occasione per insorgere contro una delle più vecchie e basse menzogne: il mecenatismo. Cos'è il mecenatismo? Che dobbiamo ad esso? Niente. Non gli dobbiamo niente, se pure non vogliamo considerare il sorriso secolare sotto di cui esso nasconde, alla più pura delle grandezze, l'oltraggio più raffinato. Gli dobbiamo il rammeschinamento di qualche ingegno e le sofferenze di qualche altro; ma non gli siamo debitori dell'ingrandimento di nessuno.

La poesia aulica, l'Ariosto e compagnia bella, sono non in quanto un re od un principe li carezzava e li chiamava a sè, ma sono perchè le idee cavalleresche troppo erano belle per non allettare le idee dei poeti, troppo erano fantastiche e colorite per non crear mille vicende in un ampio cervello. Fu poesia, del resto, che lodava un nome, ma derideva astutamente un secolo, il secolo in cui gongolava il mecenate; fu poesia che scaturiva da polle ingenite e non dallo stipendio largito da un grullo, e fu poesia (ricordate le satire dell'Ariosto?) che molto ebbe a soffrire per la protezione apparente di un papa o di un principe, i quali si giovavano ancora una volta della loro prepotenza per perdere in am-

bascherie chi era nato per fare ben altro. Nessuna poesia è rimasta che sia nata sotto l'incubazione del mecenatismo e nessuna ne può nascere mai vitale.

È invalsa purtroppo l'abitudine di parlare de' Medici, degli Estensi, dei Gonzaga, dei Visconti, degli Sforza, degli Aragonesi e di Cristina di Svevia e di questa e di quest'altra principessa con ammirazione devota, quasi che a loro si dovesse e, anzi, tutto merito loro fosse il valore — minimo invero spesso — dei poeti del tempo, quasi che non si dovesse a quei principi che tanti fiori nati per vivere in zone diverse intristissero in una serra sola, improntati da un marchio indelebile. Ma più triste è sentir parlare del secolo di Elisabetta, quasi che fosse la regina, e non l'infrangimento di ogni vincolo col Sommo Pontefice e la lotta al bigottismo, all'ignoranza, alle turpitudini, che rinfocolarono lo spirito inglese e dettero tra gli altri al mondo un uomo che si chiama Guglielmo Shakspeare. È triste veder anime palpitanti di vita dopo tanti secoli avvolte ancora per ignoranza di molti nei panni fradici di principi estinti. Triste e doloroso, perchè gli uomini più alti, coloro che dell'umanità fanno sussistere la grandezza e la bellezza, si trovano confusi agli uomini più piccoli e lordi, grandi soltanto per la loro menzogna.



Il più grande affluente del genio è la bellezza, mentre il genio stesso è la più grande

delle bellezze. L'uomo di genio dinanzi alla bellezza è dinanzi a se stesso, è nel centro del suo fuoco, su la base del suo monumento. L'apparire d'una meraviglia naturale, una boccata di brezza, uno squarcio di azzurro, sono per il poeta un ringiovanimento repentino e cosciente. Lo scoprimento d'una grazia nuova è il concepimento d'un nuovo poema. Ogni passo nella vita è un grado di ebbrezza, una sorpresa, un'estasi. Vedere vuol dire sentire, sentire vuol dire cantare, per il poeta; e l'incostanza sua rispecchia la varietà della natura, le forme del bello che non sono in una terra e in una donna, ma in mille terre, in mille donne, in mille cose.

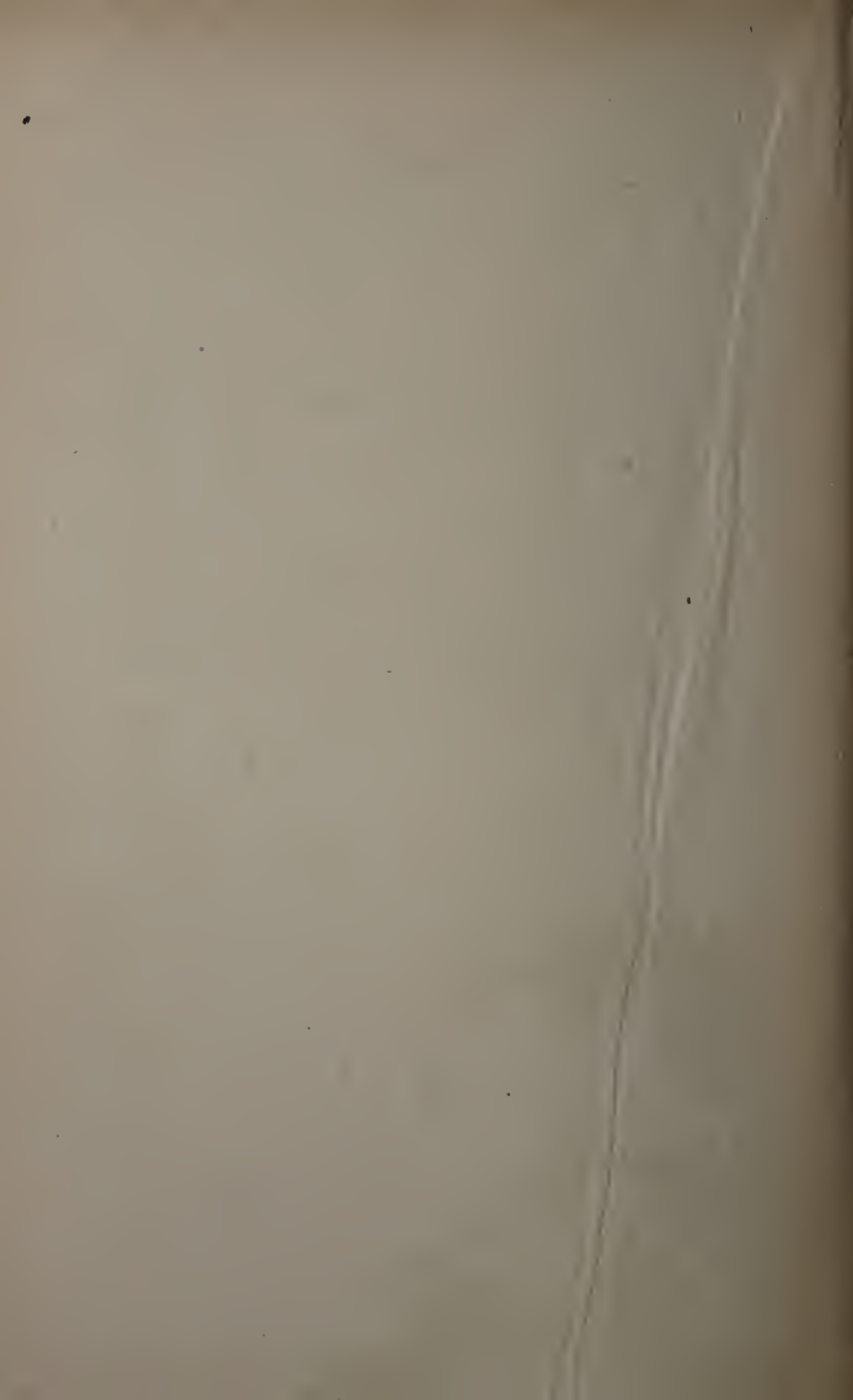
Ancor questo, però, è più o meno noto e chiaro, ma quello che è strano è che il genio, che vuol scorgere uomini e cose, corra ad appartarsi ad ammirar la solitudine.

Su questa divinità degli spiriti alti si ha da dir molto e molto si ha da vedere.

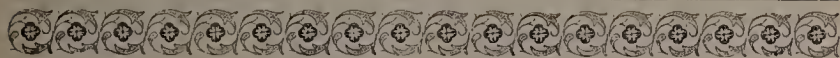
Ma è giusto chiarire innanzi tutto che il senso che si ha della solitudine comunemente è sbagliato, perchè si vede in essa l'allontanamento del mondo, il rifugio dell'ignoranza, il velo più dolce della vista stanca. Ed è invece fenomeno di concentramento, fenomeno di affinamento visivo, vedetta spaziosa. Non vede bene e bene non sente chi è nel folto della mischia; conviene allontanarsi per esaminare, per distinguere qualche voce, per vedere i gesti e sentir le parole che più persone fanno insieme.

Curiosa e ancora spiegabile è l'amicizia che

l'uomo di pensiero, l'uomo della luce ha per il buio. La fotografia, fenomeno della luce, ha bisogno del buio per essere sviluppata. E l'uomo, per riprodurre tutte le impressioni ricevute sotto la luce, corre nella camera oscura della solitudine ed apre gli occhi e vede ad una ad una le cose vedute e sente ad una ad una le cose sentite e le riguarda e le fissa e lo porge agli uomini, perchè in lui vedano e sentano loro stessi.



Arcaismi drammatici



Costituisce questo titolo l'accusa del vecchio repertorio?

Perchè no? Non abbiamo il diritto di riconoscere il bello ed il brutto delle opere di quegli autori che non disprezziamo?

Nello stesso Goldoni, nelle stesse opere tutta vivacità, possiamo non scorgere qualche cosa che ci pare riprovevole? Ma le stesse piccole pecche del Goldoni non sono forse comuni agli autori dell'epoca sua? E in che cosa consistono precisamente? Ecco, io ho voluto chiamarle arcaismi perchè non ledono proprio l'organismo della commedia, ma in qualche modo lo molestano. In altre parole, sono tutti quei difettucci di realtà e di concisione che erano scappatoie ingenue di un teatro che non è più il contemporaneo.

Noi oggi non possiamo soffrirle più, come non possiamo perdonare in una buona opera di musica un difetto d'orchestrazione.

Ed io con questo non intendo innalzare ec-

cessivamente il teatro moderno, ma soltanto, dopo troppi rimproveri giusti, intendo constatare la perizia maggiore della nostra tecnica drammatica.



Io noto che, oggi, il più inesperto autore di opere drammatiche, il più facile agli insuccessi, non manca, se non altro, di certe astuzie di cui pare fossero privi anche i migliori drammaturgi di quel teatro che chiamiamo vecchio.

Porto un esempio. Molte opere oggi cadono per la più antica ragione, vale a dire per le incapacità drammatiche dell'autore, ma, molte di queste, giunte alla fine *finiscono*. Invece, quante commedie si rappresentano ancora che giunte al termine sembra nel buio tentino di proseguire? Quanti ritagli non siamo costretti a fare all'ultimo atto, per impedire che lo spettatore veda ancora la scena scoperta quando già tutto ha saputo, quando nulla più tiene viva la sua curiosità?

Non vi pare, insomma, che molte opere giunte alla fine non sappiano finire?

Questa delle finali drammatiche è questione che, se troppo severamente decide delle sorti di un'opera, se troppa importanza le vien data da coloro che sembrano cercare negli spettacoli un amminnicolo onde fischiarli, senza dubbio è di grande serietà.

Mi direte subito che, per sventura, questo non è soltanto difetto del teatro vecchio ma bensì del nuovo. Anche del nuovo, sì, se volete,

ma è proprio difetto del vecchio, perchè oggi non cadono in esso se non coloro che non riescono nell'arte, mentre una volta lo stesso Goldoni non aveva quasi mai la virtù di finire lo spettacolo. E lo stesso Schakspeare non ha il pregio delle indovinate finali drammatiche, non lo ha neppur sempre nelle opere migliori, in quelle opere che ci piaciono tanto, che ci sembrano tanto moderne con qualche piccolo ritaglio.

Questa delle finali, oggi — ripeto — mi sembra cosa a bastanza intesa e non da uno ma da quasi tutti i migliori. E lo si deve, certo, a uno studio maggiore delle potenze emotive.

Si è capito che, saziata la sete, soddisfatto l'appetito è inutile ed anzi dannosa l'ostensione di ciò che, durante il desiderio, attirava. Si è compreso che la migliore spiegazione di un atto significativo è l'atto stesso, e che nuoce quella specie di cabaletta morale che gli attori vogliono far seguire alle loro azioni.

Quando l'autore, dopo aver preparato in più atti la catastrofe, trova l'espressione onde compendiare tutto il suo pensiero, deve acquietarsi, deve intendere che nessun lamento occorre più dopo una tragica morte, che nessun commento serve più dopo un urlo che pare di belva, che nessun attore deve più affacciarsi su la scena quando il protagonista esala l'ultimo respiro. Non c'è nulla di più antipatico di ciò che ci viene offerto dopo la sazietà e non c'è nulla di meno indovinato di quel ragionamentino che vuol far l'autore al

teatro, quando risuonano ancora le ultime vere battute dello spettacolo.

C'è di peggio poi. Chi non studia le finali drammatiche, non studia il dramma stesso, perchè da come l'opera si compie si apprende come si deve svolgere. E allora l'incapacità dell'autore si comunica al pubblico, prima con un'ansia poi con uno spasimo e poi ancora con uno sbadiglio interminabile.

Noi giudichiamo severo il pubblico che non attende che l'ultima scena d'un lavoro per decretarne il successo o l'insuccesso, ma infine noi siamo d'accordo nel riconoscere che un'opera che termina bene è stata molto pensata.

*
* *

A me, per esempio, piace come finisce *Turcaret* di Alan-Rene Le Sage, piace come finisce *Tanto per cento* di Abelardo Lopez De Ayala, e non piace l'ultima battuta di *Don Giovanni Tenorio* di Giuseppe Zorrilla.

Ma l'opera dello Zorrilla è forse per altre ragioni molto più serie che non soddisfa nelle ultime scene come nelle prime, è forse più per l'idea stessa, per il simbolo che l'informa, che per altro. Ma, del Goldoni, invece, è proprio l'ultima scenetta, quell'appiccicaticcio che sa di morale, che dispiace. Tanto vero, che prima che cali il sipario sopra una commedia goldoniana il pubblico, per convinzione, si affretta ad escire, come per non perder tempo in cosa che non

l'interessa; mentre lo stesso pubblico non osa neppure fiatare in quelle commedie che non finiscono se non quando scompare la vista della ribalta.

Nella commedia, tuttavia, il danno delle sbagliate finali è meno gravoso di quello delle opere tragiche, perchè quando si ride, perchè quando si ha l'animo in pace, quattro o cinque chiacchiere di più non rovinano nulla. Ma nel dramma, nella tragedia è tutt'altra cosa; si tratta di guastare lo sviluppo di una emozione, si tratta di perdere con una parola quanto si era costruito pazientemente con tutta l'opera, si tratta di portare la confusione in quello spirito che lentamente lentamente era stato assorbito da una sola e terribile idea.



E così abbiamo accennato ad un arcaismo drammatico. Ed ora meditiamo un pò sugli altri.

Vi pare che non ce ne siano più? vi pare che sia da lasciarsi in pace il repertorio vecchio? Io credo di no. A me pare che arcaismo più antipatico sia quello che fa sordi alcuni attori, quello per il quale su la stessa ribalta due persone fanno un discorso che un terzo deve fingere di non sentire. Non vi pare cosa ridicola, per quanto la si trovi in opere grandi? Perchè quella parola che giunge fino a noi spettatori, non arriva affatto all'orecchio di un attore?

— È una necessità scenica.

Ma chi lo dice? Non è vero. Non si tratta

di una necessità, ma di un mezzo tanto facile quanto meschino usato a sormontare serie difficoltà. Si tratta di una scappatoia stupida ed insieme sfacciata. Come possiamo parlare di verismo anche in senso veramente artistico, quando permettiamo questa tutta scenica sordaggine? Come essere severi con alcuni autori, quando concediamo agli altri di saltare tutte le difficoltà con mezzucci goffi? Perchè è un fatto che taluni ricorrono ancora al *discorso non sentito*, per non saper affrontare altre scene ed altri ostacoli.

Ma allora con questo sistema, con questo disprezzo assoluto delle più semplici espressioni della realtà, si possono anche far apparire individui che, senza darsi l'aria di spiriti, siano visti e riconosciuti da talune persone e da tal'altre no. Ma sicuro, è la stessa cosa. Se voi volete sordi gli attori, io li voglio ciechi. E così finisce ogni impazzimento ed ogni fatto viene esposto in un attimo.

Rimproverare soltanto un discorso lungo, è poco; bisogna riprovare anche quel frettoloso scambiarsi di poche parole non sentito da tutti gli attori della scena. Bisogna riprovarlo per una ragione tutta psicologica e per una delle più elementari regole della convinzione scenica.

Due individui che parlano ad alta voce per far sapere al pubblico un loro segreto un loro progetto un loro successo, non possono — per rispetto alla realtà — non essere sentiti da chi è loro vicino.

Ed io sostengo questo non già per appiglio, ma per evitare il ridicolo nel tragico.

Figuratevi che su la scena una fanciulla, invano confortata dal fratello, tremi nell'ansia delle notizie della salute del padre e figuratevi che giunga un terzo ad annunziare a questo fratello la morte dell'uomo rimpianto. Che succede? La voce tragica risuona per tutto il teatro e quella fanciulla — nessuno sa perchè così sorda improvvisamente — continua ad attendere nella sua ignoranza.

A me questa pare una grande e goffa stonatura.



Il *discorso non sentito* appare su la scena in varie occasioni ed in diverse maniere.

Noi, ora, non ne abbiamo osservata che una. C'è il discorso così detto *riflesso*, quello di cui tanto si compiace il Goldoni, quel discorso breve che non è che un ragionamento ad alta voce di coloro che non devono parlare. Vedete! Pare che io abbia voluto fare un giro ridicolo di parole, e, invece, non ho voluto che esprimere il fatto. Ma come non ridere o meglio come non restar scontento di un giuochetto così infantile? Capi-sco che è comodissimo far sapere quello che uno pensa tra sè e sè dinanzi a chi vuol tutto suo il diritto alla loquela. Ma è una stonatura far ridere il pubblico di una parola che non sente che non deve sentire chi è più vicino di tutti all'attore stesso.

Non nego sia un fatto ormai consacrato dal tempo, non nego che sia la forma più comune a tutto il teatro europeo, ma non negatemi che toglie serietà ad un avvenimento. E un mezzo che risente troppo di *commedia*, di quella parola che talvolta si usa per disprezzo.

Perchè, dunque, non cercare di evitar certi difetti? Perchè non intendere la bruttezza di questi arcaismi? Perchè non moderarsi sempre più nell'uso dei mezzi non ispirati al puro senso dell'arte?



C'è un arcaismo, poi, che non dobbiamo combattere del tutto. E questo è il soliloquio.

L'abuso lo ha reso antipatico, ma la scienza qualche volta lo riconosce giusto. Diventa arcaismo quando gli attori — sempre per trarre d'impaccio con poca fatica l'autore — passeggiano su la scena a raccontare al pubblico quello che hanno e quello che non hanno fatto. Ma non è mezzo da condannarsi, quando risulta dalle condizioni stesse della mente della persona drammatica.

Lo Schakspeare, il più delle volte, lo usa a proposito, ma molti e molti drammaturgi se ne servono sfacciatamente, a tutto andare, per ridurre i gesti dell'azione scenica.

E questa è una vera colpa. Il teatro in questo modo perde tutta la sua dignità, diventa una buffonata qualunque. Se per far sapere un fatto

si costringe ad esser sordo un attore, se lo si costringe a non sentire — nella sua pienezza dei sensi — ciò che uno gli dice all'orecchio, se l'azione invece di rappresentarsi viene raccontata, io mi domando perchè non preferiamo di andare a ridere al teatro delle marionette.

L'idealismo è una cosa bella, ma la realtà dei mezzi non è stata mai meno bella. Accresce rispetto al teatro il fuggire dai mezzi ridicoli e accresce sopra tutto l'effetto.

Noi non possiamo da vero sperare nella nobilitazione del senso dell'arte, se non ci sforziamo di strappare da essa tutto ciò che la menoma allo sguardo del mondo.

*
* *

E finiscono qui gli arcaismi drammatici?

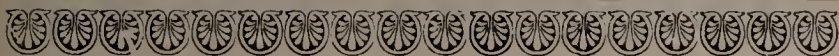
Tutt'altro. Comincia qui la triste enumerazione.

Se di alcuni possiamo già dirci liberati, se molti autori cominciano a sentire il rossore di certi mezzucci, se non ci serviamo più troppo degli *sbottonamenti*, se il successo delle commedie non lo si deve più alle *arie di bravura* o a cose simili, se insomma abbiamo il coraggio di chiamare arcaismi certi mezzi rappresentativi è già segno buono, ma non sintomo di vittoria. Molto è quello che ci resta da fare; molte sono le cose da togliere ancora.

Ma io credo che più d'ogni rimprovero lungo, più d'ogni pedanteria da esaminatore giovani

al Teatro la dimostrazione dell'alto senso dell'arte. Credo che una profonda convinta anima d'artista sia la più invincibile arma contro il più inveterato arcaismo drammatico.

La psicologia dello spettacolo teatrale



Siamo di notte.

Il teatro non è ancora aperto e già si vedono da tutte le vie adiacenti uno per uno o a frotte giungere uomini e donne e sopra tutto giovani e giovani. La ricerca dei posti meno costosi, non numerati, fa sì che si anticipi di un'ora l'arrivo al teatro, fa sì che si tremi al freddo della notte invernale prima di adagiarsi nel tepore dell'ambiente luminoso. Ma, inanzi dell'ora stabilita, giungono spesso anche tutti coloro che, a destare l'attenzione del pubblico, non ostentano il quarto o la mezz'ora di ritardo. Prima che lo spettacolo cominci giungono signore e signori, mossi come tanti bimbi, non solo dalla curiosità ma dalla avidità di conoscere ciò che è stato annunciato. Si fa quasi a gara di prender subito il biglietto d'ingresso, per riconsegnarlo in fretta e furia a chi ci lascia libero il passo. E non una volta ma molte, avviene che la premura dell'atto faccia cadere il biglietto per terra e faccia chinare ras-

segnata, come a cosa abituale, la maschera designata a quell'ufficio.

La platea è ancora vuota e soltanto la metà dei lumi è accesa, quando si affacciano già nella galleria, ed ancor più nel loggione gli occhi dei curiosi. Il trepestio è il primo suono del teatro, e poi qua e là nell'alto sorge qualche voce, qualche improprio a indicare la lotta per il posto buono. Il sipario da quel momento, benchè chiuso e nell'ombra, diventa il punto luminoso ed unico di tutti. Direi, anzi, che diventa la mèta, perchè vere lotte più o meno con i gomiti, con la voce, con gli sguardi si ingaggiano tra uomo ed uomo. Non si tratta di correre, no, ma si tratta di sedere e di appoggiarsi in quel luogo dove si vede qualche cosa di più del cornicione della bocca d'opera. Alcuni, e in specie i giovani, si adattano o meglio si assoggettano a tener teso un braccio anche mezz'ora prima che salga il sipario, pur d'impedire che un altro od altri giungano vicino a lui a suo danno. Altri, fingendo delle distrazioni, non si peritano di portarvi via di sotto la seggiola. Chi non osa tanto, comincia coll'appoggiarsi alla vostra spalliera, per salire poi sui pioli e finire talvolta con il gravarvi sopra. La convenienza del momento, volendo sacro il silenzio, non permette di far parole, e così, cheti cheti, ci si fa più piccoli o più grandi che si può, affinchè non si giunga alla soffocazione.

*
* *

Lo spettacolo, per il loggione, per coloro che pesano all'impresario del teatro mezz'ora di luce di più, comincia quando gli uscioli della platea si spalancano e qualche signora più o meno in pelliccia, appare, discende, si accomoda in poltrona. Anche il suono della chiave dei palchetti ha già qualche cosa di spettacoloso, perchè subito, seguendo l'orecchio, in un punto si rivolgono tutti gli occhi. E qui, nuova piccola attesa, nuova ammirazione di pellicce, nuovo allargamento di occhi sull'apparire del collo nudo e delle braccia nude. Questo primo spettacolo, se è attraentissimo al suo iniziarsi — la prima signora che arriva fa convergere tutti gli occhi in platea — diventa più che mai divertente quando, per l'appressarsi dell'ultimo istante d'attesa, non si fa in tempo a veder giungere una persona che si è costretti a guardarne e quasi a riceverne altre. Il mondo delle gallerie, il mondo del loggione, sarei per dire il mondo alto, ha già dimenticato le sue angustie, per dedicarsi all'ammirazione, ai commenti, all'invidia della platea.

— Stare in poltrona, che delizia!

— Come si deve veder bene!

— E come si deve godere!

— Io mi accontenterei anche delle più lontane.

— Ma io sarei felice anche se potessi avere una seggiola.

— Magari!

— Ma intanto fatti più in là. Mi soffochi.

- Guarda, guarda quelle signore!
- Quelle. Belle!... Io le conosco.
- Ahi! Dico a te. Mi pesti. Soffoco.

E la platea in meno di dieci minuti passa dallo stato deserto a quello di un canestro pieno. La luce viene raddoppiata, un mormorio sale al loggione, lo investe, come la spuma di un calice ardente. Nessuno dei signori che stanno nelle poltrone si degnava di alzare il binocolo oltre i palchi di secondo o terzo ordine, ma nessuno di loro sfugge agli occhi di chi, nella galleria o nel loggione, è riuscito ad appoggiarsi al davanzale. Si direbbe che gli sguardi del mondo superiore gravino su quello della platea come tante lamine, mano a mano che degrada l'ordine dei palchi. I due mondi si trovano in un solo ambiente con l'intenzione evidente di esser separati, di non aver nessun rapporto. Quelli delle poltrone si adocchiano, si ammirano, conversano con quelli dei primi palchi, e gli uomini del loggione, oltre a lanciarsi tra di loro qualche voce o fischio di richiamo, si salutano, parlano (sempre negli intervalli, s'intende bene) con gli altri delle gallerie. Costrette in una medesima atmosfera, le diverse caste conservano la loro limitazione. Non esistono contatti diversi. Nel loggione ci può essere anche qualche poppante in pianto, nella platea rimane immutato il mondo del passeggio e dei salotti.



Ma questo scambiarsi di sguardi, questo sottostare alle consuetudini di casta, questo distaccarsi dal sipario, non è già nè l'oblio, nè l'allontanamento della brama dello spettacolo. Gli occhi, l'anima è tutta chiusa entro l'arco della ribalta. L'urtare della ruzzola nei sassolini del tragitto, non toglie che questa non veda che il punto lontano. Presa dall'ammirazione di qualche vicina, o indiziato in qualche pettegolezzo, potrà talun qua e là, nelle poltrone, nei palchi, dimenticare la ragione del suo nuovo posto. Ma la moltitudine, la gioventù che gremisce e poltrone e seggiole e palchi e gallerie e loggione non aspetta che un momento, non rumoreggia e strepita altro che per affrettare lo spettacolo. Tutto il silenzio, tutta la devozione dei primi momenti di aspettazione, diventa fremito, orgoglio, brama, avidità. Guai ritardare lo spettacolo quando non è più vuoto un posto in tutto il teatro! Guai sperare che si affievolisca il desiderio che, pure a traverso a piccoli sacrifici, ha sospinto in quel punto quella massa!

E, allora, dopo che un brulicame di piedi e di mani ha innalzato la sua protesta, dopo che il desiderio dello spettacolo sembra trasformato nel desiderio, nella richiesta del pane, s'odono affrettarsi gli ultimi colpi dietro il sipario, e la bocca d'opera si illumina come una vera bocca ridente, mentre vien menomata la luce della platea e dei palchi. Ma quella penombra è sacra.

Come per incanto, un respiro di soddisfazione vien su da tutti i petti, e, dimentico ognuno del suo vicino, de' suoi disagi, de' suoi discorsi s'affissa dove s'apre col sipario la scena.



Ed ora, mentre quegli spiriti si curano tutt'altro che di noi, noi operiamo su di loro psicologicamente.

Noi sappiamo che sarebbe ridicolo immaginare uno lo spirito di tutte quelle persone, che la curiosità d'uno spettacolo ha convocato; noi sappiamo che ognuno di quei giovani, che ognuno di quei vecchi, che ognuno di quegli uomini e ognuna di quelle donne, hanno portato seco un concetto vario della vita, del piacere, del dolore. Gli sguardi, che per il momento sono tutti in un punto, non hanno di comune che la loro umanità, ma gli uni sono avvezzi a godere di una cosa, gli altri di un'altra, gli uni conoscono, rivelano, rappresentano fatti, necessità, condizioni che gli altri non conoscono. Lo spettacolo che agli occhi di tutti sembra uno, e uno può parere all'attore, è uno spettacolo che si ripercuote diversamente nelle singole anime degli spettatori. Per esempio, l'uomo onesto che si trova ad assistere ai raggiri, alle male arti di un ingannatore, anche senza volerlo pensa a quella persona che tra le sue conoscenze più rassomiglia alla rappresentata, e la ricopre di tutti i suoi maturati e cordiali vituperî. Egli allo spettacolo, allora,

prende sempre più interesse, mano a mano che si viene ad estendere il maleficio dell'ingannatore. Mano a mano che vengono notati i danni che esso porta alla società, egli si concentra, gode, si entusiasma, approva. Invece, l'uomo di mondo, assuefatto a perpetrare opere anche più... ardite, ascolta, ci prende interesse, ma un interesse ben diverso, un'interesse, direi quasi, critico. Egli osserva dentro di sé che sono stupide quelle scene, le quali ostentano la gravità delle conseguenze. Egli osserva che è ben stupido quell'intraprenditore a lasciarsi svelare, a perdere la continuità de' suoi vantaggi. Anche prova la voglia di sorridere, quando sente erompere in certe invettive che vorrebbero colpire la sua anima.

Ma anche senza giungere ad osservazioni così antitetiche, bisogna notare che in un dramma passionale, in uno spettacolo in cui campeggi l'amore, non c'è tra tutti gli spettatori identità d'impressioni. Se le scene si svolgono in campagna, in un ambiente rustico, borghese, provinciale, la donna di società è possibile che dedichi la sua attenzione a cose che parrebbero più che secondarie. È possibile che la donna di società, badi alla maniera con cui gli attori vestono, alle parole che dicono, agli utensili che adoprano. Ella dalla passione che informa il dramma non si sentirà presa così facilmente, perchè la bassezza dell'ambiente di per se stesso la terrà piuttosto fredda. Ella, in ogni modo, non proverà mai quello che una più giovane di lei o una più vecchia anche della stessa famiglia proveranno.

La giovinetta, alle espressioni d'amore, benchè ignote e goffe, darà quell'importanza che non darà la vecchia: la quale, invece, probabilmente si risovverrà degli altri spettacoli simili o di qualche romanzo letto dieci, venti, trent'anni addietro. L'uomo, sia giovine che vecchio, pure della stessa società, della stessa famiglia, avrà un'altra impressione, e diversa a seconda della sua età. Non c'è commedia o dramma o tragedia ove qualcuno non trovi di che ricordare il proprio passato o il proprio presente. E basta svegliare una reminiscenza, o facilitare un corso d'idee, perchè lo spettacolo acquisti un'attrattiva tutta sua, specialissima. Chi si preoccupa, assistendo a uno spettacolo, delle idee del proprio vicino? Chi può sapere quali immagini e quali fatti risveglia o prepara un'opera teatrale a colui che ci sta accanto? Il daltonismo, io son certo che non ha soltanto ragioni e conseguenze fisiche. Se c'è un occhio che non vede il colore che tutti vedono, o per dir meglio vede tutto di un colore, c'è altresì chi riceve da uno spettacolo teatrale quelle sensazioni e talvolta persino quell'orgasmo che nessun altro neppure imagina. Ciò si deve alla retrospettiva delle anime che si trovano in teatro. Chi vive una vita per dir così felice, non baderà alle sfumature dolorose della commedia e riderà, riderà di cuore non solo alle scenette comiche, ma a tutto lo svolgersi del lavoro. D'altra parte, colui il quale ha sofferto e sofferto specialmente di recente, troverà in quei tristi accenni più che lo spunto al risovvenimento dei

propri dolori. L'anima non è già opaca, e si adombra al minimo lievissimo fiato. Se si vede ridere e piangere quasi sempre d'accordo tutti coloro che assistono ad uno spettacolo, non si può per questo asserire che un fatto sia eguale per tutti. Ride e piange d'accordo il pubblico a quegli avvenimenti eccessivamente comici o eccessivamente dolorosi, ma non già a quelle note che piano piano penetrano nelle anime. Ride e piange spesso, non tanto per l'importanza della scena, per l'efficienza della situazione, quanto per il suono del riso o del pianto altrui che elevandosi suggestionano, si comunicano. È vero o no che la faccia dei grandi comici è sufficiente a comunicare il riso al solo apparire al pubblico? È vero o no che senza che quel povero diavolo abbia ancora contratto la bocca o pronunciato un motto ridiamo, ridiamo e ridiamo? Ed ora, cosa può essere quel riso se non un contagio? C'è un'ilarità cordiale che assume la forma del riso, prima che abbia con qualche fatto conquistata l'anima? Può esprimer l'anima, ossia una sensazione, ossia una convinzione, quel riso che ci assale, anche quando pensiamo a una cosa triste? Del resto, anche senza voler far della poesia, vi sarebbe da dimostrare che delle anime non è il riso, ma il sorriso. Si ride a una lepidezza sconcia, non si ride a una spontanea gentilezza. Si ride quando si è fanciulli e si tirano i sassi contro i poveri cani e si fanno inquietare i poveri vecchi. Alla mamma si sorride, si sorride nell'amore e si sorride ai figli.

Quell'opera teatrale che fa ridere non per virtù del comico, ma per virtù delle situazioni, il più delle volte è una farsa, ed una delle più stupide farse. Il Molière, il Corneille, e, per non citar altri, il Goldoni, fanno sorridere. Più il sorriso è lieve e più l'anima è tocca. Quell'atto che deforma il viso, come lo deforma il riso smodato, non può rivelare ciò che viene dalla migliore parte dell'anima.

*
* *

Ma, lasciando da parte la questione del riso e del sorriso che, pur senza escire dal nostro campo, potrebbe rendere interminabile il nostro ragionamento, è da sostenersi come infallibile quella opinione che fa di uno spettacolo solo tanti spettacoli quanti sono gli spettatori. Si tratterà ora di grandi differenze ora di piccole, ma sempre di differenze.

Quella stessa commedia che fa pensare una signora ai proprii corteggiatori e, per esempio, alla sua ultima villeggiatura, spingerà l'imberbe studentello a tendere più che sia possibile le orecchie e gli occhi per non perdere una parola, un atto, di ciò che per lui sembra la vetta del paradiso vagheggiato con i compagni di collegio. L'una si trova dinanzi a un fatto che, per evitar la taccia di maligno, non dirò familiare; l'altro, lo studentello, si trova dinanzi a uno stimolo, promesso, accennato, esagerato, consacrato nei discorsi con il vicino di banco o con il cugino.

L'una vede il fatto nella misura sua, tale quale è o può essere, l'altro, per potenza di fantasia, lo vede a traverso a qualche fuga in treno, in automobile e magari su le ali dei sogni.

Il malato, sia pure di morbo incipiente, sia pure di male immaginario, se sente nominare nel teatro la sua infermità, cambia viso, fa un colore che non ha nulla da vedere con la fisionomia allegra e spensierata degli altri.

Due innamorati che per avventura si trovano al medesimo spettacolo in distanza favorevole, per esempio, in un palco contro l'altro, o in un palco e in una poltrona, o in due poltrone vicine, se si svolge qualche questione amorosa se ne servono per intavolare con il pensiero e talvolta con gli occhi, con mille sfuggevoli cenni, una vera scena o lotta amorosa. Se ella è gelosa, è capace di tossire, quando sente affermare nobilissimo senso la gelosia. Se egli ha bisogno di esser perdonato di qualche peccatuccio, alla scena del perdono cerca di far vedere alla sua futura sposa quanto è lacrimevole e supplichevole il suo sguardo; e si lascia andare al più strepitoso applauso.

Avviene così che il miglior spettatore è quasi sempre quello che dovrebbe esser chiamato il peggiore. Chi va al teatro non solo per lo spettacolo comune ma per le speciali conseguenze di questo, è il più facile di tutti al plauso. Egli deve all'autore della commedia o del dramma quanto non deve a tutte le sue lettere, a tutte le sue preghiere, a tutte le sue offerte, a tutte

le sue lacrime. La giovane che egli ama, aveva potuto respingerlo fino a che egli si presentava con le sue sole ragioni, con le sue sole forze, ma quando vede sul teatro, vivo, palpitante, il dolore di lui, il suo pentimento, e lo sente piangere con tanti singhiozzi (fa così bene la sua parte l'attore!) si volge verso il suo reale fidanzato, lo guarda e poi lo riguarda e si asciuga una lacrima, volendogli dire: Sì, sì, ti perdono.



Io non occupo nella platea più di un posto, ma vorrei poterne occupare contemporaneamente parecchi od aleggiare su tutti, per narrare quante diverse impressioni dia un solo spettacolo teatrale. Vorrei poter seguire lo sguardo ed il pensiero di quella moltitudine silenziosa, per narrare delle anime mille diversi riverberi.

Una fanciulla clorotica o nevrotica, che abbia avuto l'accento a qualche visione, se sente anche soltanto nominare, come imagine, *l'ombra del male*, impallidisce, perde il filo del ragionamento dello svolgimento, attendendosi pazzamente che da un momento all'altro appaia su la ribalta il nominato spettro. Una fanciulla che sia stata poco prima in un monastero, se sente e vede narrare le bricconate di un educando, arrossisce, si guarda d'attorno o meglio non osa guardar nessuno, per il timore che si venga a sapere l'aneddotuccio che non conoscono che due o tre amiche sue.

Per recare un altro esempio, una domestica, portata al teatro, invece di badare allo svolgimento della trama, è capace di pensare che neppure i suoi padroni hanno nel salotto le belle portiere di cui sfoggia la scena. È anche capace di non curarsi delle prime persone, per seguire l'andamento delle persone di servizio e fare nel suo cervellino qualche ragguaglio con quelle che sono nella casa del suo padrone. Ella riderà molto di cuore agli spettacoli goldoniani, perchè il Goldoni non s'è mai dimenticato di far bisticciare padroni e servitori. Le riuscirà deliziosa l'ammonizione che vien data a una cuoca, la quale non sa che il riso va cotto molto, perchè più è cotto e più *fa fameggia*. ¹⁾

Servono questi fatti per confermare che ognuno allo spettacolo comune porta la sua anima proprio com'è, piccola, grande, esaltata.

Il giovinetto che medita qualche vendetta andrà persino a cercarla nello spettacolo a cui ancora lo conduce la madre. Ed egli sarà il più entusiasta del sangue che vien versato sul teatro.

*
* *

Il giovane che aspira al teatro occupa in questa psicologia una pagina speciale. Se egli è ancora nel primo stadio, nell'età in cui non si giunge a trovare un soggetto, ma qualche scena a tratti s'illumina nello spirito; puro, onesto, fervente com'è, non si cura di sperare nell'insuc-

¹⁾ Fa famiglia, si raddoppia, cresce.

cesso di questo o di quell'autore giovane. Egli va unicamente per vivere in quello che è il suo ambiente, in quello che per lui è il solo possibile stato di gaudio. Felice se non incontra nessuno de' suoi conoscenti, è insieme il più concentrato e il più distratto degli spettatori. Con gli occhi sul palcoscenico, si fissa talvolta in una defissione morbosa, conquistato da qualche nuova idea, lontano più della stessa suddetta donna dallo svolgimento del dramma. Altre scene mostra di seguirle del tutto, ma con quella pazienza che è di coloro che si rassegnano ad un male nella speranza di un prossimo bene. A tratti si volge con freddezza a guardare i suoi coetanei che si entusiasmano per cosa di poco, per una scena che egli avrebbe rifatta ben diversamente. A nessun costo vorrebbe gli intervalli, ma intanto se ne giova per restar solo al suo posto e pensare, respirando anche un pò meglio, a quello che potrà venire e poi ancora all'atto finito. Se non risponde ai discorsi di qualche suo vicino — poichè son facili le amicizie e le inimicizie nei loggiati e ne' loggioni — non è già per orgoglio, ma per non perder quello che oserei chiamare orgasmo pensivo. Egli, attratto dalle scene presenti, sente e non sente le proprie scene, le scene del pensiero, vede e non vede le sue concezioni ancora nebulse. Se si volgesse a rispondere, perderebbe tutta la potenza di quel sacro momento. Anzi, talvolta, è indeciso se restare fino alla fine dell'azione o fuggire subito in casa per ovarsì della pace della notte a inseguir meglio

le sue immagini. Ed avviene, difatti, che gli atti successivi, dando un'altra piega all'avvenimento, una piega diversa da quella immaginata con fervore da lui, lo distolgono da ogni fissazione, restituendolo a casa con il solo desiderio di andare a letto a dormire.

*
* *

Ma c'è di più; avvengono molti altri fatti nello spirito dello spettatore, mentre gli attori proseguono la loro parte. Io ho portato qualche esempio senza fare nessuna elezione, se non quella che esclude coloro i quali si siedono senza pensare e capire un'acca; ma c'è nel pubblico degli spettatori qualche altra fisionomia caratteristica, che costituirebbe un nostro torto se passata sotto silenzio. C'è il critico, anzi i critici, perchè tra di loro non solo c'è diversità di età, ma di coltura e di animo. C'è il critico che fa il critico, perchè, se la natura non lo ha dotato di potenze inventive, lo ha dotato di una spiccata virtù discreativa. Egli della fecondazione dei fiori umani non è il polline, ma è il vento, è la stagione che la regola. Egli non è la pianta che dà il seme, ma è il discernitore del seme stesso, il seminatore. Senza di lui il seme buono cadrebbe confuso con il seme cattivo ed il raccolto sarebbe meschino. Ma, oltre al critico, a questo critico che è il vero e necessario critico (io credo la critica più che necessaria) c'è il critico, ossia l'uomo che, avendo passati molti *momenti critici*

nelle sua vita, vedendo molto *criticato* il suo modo di vivere e non trovando, per esempio, a fare il farmacista, si dà, dietro appoggio di un *pezzo grosso*, alla critica. Talvolta egli, da uomo onesto, si accontenta del titolo e non fa che contare le chiamate del pubblico, il numero degli atti, e, quando non glieli fornisce la direzione del teatro, ricordare il nome del primo personaggio e i nomi dei secondari. Tal' altra, quando tiene a far vedere che egli *giudica*, si approfitta degli intervalli per mettersi fermo nel cantone più in vista dei corridoi e interrogare il critico o i critici di fama e di vaglia. Finge di non andar d'accordo, ma, quando è l'indomani, il giornaletto non riproduce o non annunzia che ciò che si trova nel grande giornale in voga. .

Spalleggiando ora questo ora quell'autore, molti vanno al teatro non già per *sentire* un lavoro, ma per *vedere* il successo o l'insuccesso. Qui non si tratta più, come nei quadretti suesposti, di lasciarsi più o meno conquistare da una scena o da un principio, non si tratta più di fanciulle che piangono, o di signore che sorridono, non si parla più della partecipazione cordiale del popolo, ma soltanto di una freddezza che talvolta diventa lividore. Il giovane che non è riuscito a far rappresentare nessuna delle sue opere teatrali potrà sognare sul successo altrui o nell'insuccesso altrui tremare; ma colui che tentò le scene e fallì, e fallì più volte, è poco più poco meno di una iena. Egli raffigura in quel momento la lotta per l'esistenza, tutta l'invidia

che rode la natura umana. Nel successo del giovane appena principiante, egli vede un'offesa fatta a sè, vede e sente tutto il male, tutto il dolore che vuol sentire.

Così, mentre ignara di queste lotte, mentre lontanissima da certe erosioni, la giovane innamorata trova nel dramma o nella commedia che si recita il nuovo soggetto per più intimo avvincolamento amoroso, e il popolo si accalora e acclama e questo e quell'uomo pensano con dolcezza al loro passato o all'avvenire loro, giù, in basso, nelle poltrone, tra la più grave compostezza delle maniere, si esercita come altrove la lotta per l'esistenza, la gioia della vendetta, la brama ardente dell'insuccesso più vergognoso.



Pur tralasciando di notare tutta la varietà delle fisionomie degli spettatori, ora che siamo a parlare dei critici e della critica, è doveroso accennare alle imposizioni di essa. Se al teatro io mi reco per godere di uno spettacolo e un altro qualunque vi reca per il partito preso di fischiare, il critico buono vi s'intrattiene sopra tutto per analizzare. Sapete cosa vuol dire analizzare in questo caso? Vuol dire rinunciare alla più grande soddisfazione dello spettacolo, vuol dire ruminare tutta la propria erudizione drammatica per giungere a scoprire le fonti dello spettacolo, le sue relazioni con gli altri e quanto vi è di artistico e quanto vi è di filosofico e quanto vi è di vero-

simile. Il critico, dinanzi a un nuovo spettacolo teatrale, in molte cose somiglia il medico dinanzi a una manifestazione morbosa. Egli, per studiare, per esaminare, bisogna che non si lasci nello stato del semplice spettatore. Ed egli è giudice non già di mala voglia o per dovere, ma per forza, per ineluttabile capacità propria. Ove ottenesse di non dover dare il proprio giudizio, non ottiene, andando a uno spettacolo teatrale, di non analizzare l'azione che gli si presenta. Egli non è più l'anima che, ignara di un mondo vissuto, si entusiasma al primo spettacolo; egli consuma la sua energia in un'attenzione critica che costringe a scindere nelle sue parti ogni insieme anche il più armonico.

Tuttavia, sarebbe fuori del vero colui che compatisse il critico, come uomo a cui vien negata con la verginità la soavità d'ogni spettacolo. Il critico resta sempre il migliore spettatore, e migliore dico, perchè gode quanto nessun altro può. Per il critico teatrale, il teatro è un bisogno spirituale, una necessità di cui non può fare a meno. Egli ha bisogno dell'arte come l'animale ha bisogno della luce.

Non saprei dire se ha bisogno dell'arte più dell'artista stesso, perchè spesso l'artista è un buon critico e il critico un artista. Ma non è qui che dobbiamo studiare le intime relazioni che corrono tra questi due e l'alto loro significato. A noi importa sostenere che il critico, se è costretto al teatro ad esercitare tutte le sue potenze intellettive e si allontana per questo da tutti gli

altri spettatori, è il più attratto al teatro stesso da ragioni dell'anima. Egli dell'arte ha i suoi ideali, e, poi che questi non li si perdono così facilmente come quelli della vita, torna a vagheggiarli ogni qual volta gli si presenta un nuovo spettacolo artistico. Anche soffrendo della grettezza di un dramma, egli innanzi a sè può sempre scorgere l'idealità della perfezione artistica. È su questa, anzi, che egli forma le sue impressioni ed è a questa che si deve la sua costanza nella ricerca di opere buone.

Quest'uomo, però, non è già solo quello che ha il nome ufficiale di critico, perchè critico talvolta è anche quello che non scrive nè sopra le riviste nè sopra i giornali. Il critico lo si trova in tutti gli uffici della vita, in tutte le classi, in tutte le età; lo si trova così tra quelli che nella vita godono come tra quelli che nella vita soffrono. L'abito non ha fatto mai meno il monaco come in questo caso, in cui le lotte, la necessità, le malattie possono tenere nascosto al mondo quello che del mondo si è sempre curato.

Quindi coloro si sbaglierebbero che credessero freddo spettatore il critico. Egli è l'entusiasta per eccellenza, per vocazione; soltanto che il suo entusiasmo non è già quello sbagliato, derivante o da un'espressione o da un gesto, ma entusiasmo alto, profondo, concesso ed approvato da tutta la propria conoscenza artistica.



Quanto abbiamo detto non completa ancora la psicologia dello spettacolo teatrale, anzi non fa che enunciarla, perchè bisogna aprire le diverse anime che rappresentano il pubblico al fatto che realmente viene rappresentato.

Togliamoci un momentino dalla vita della città, noi che siamo avvezzi fin da piccoli a recarci a teatro, e procuriamo di immaginarci in un paesetto ove non sia possibile vivere che la vita delle proprie necessità. Costringiamoci per un mese, per più mesi, per un anno alla mancanza del teatro ed interroghiamo allora il nostro spirito. Anche senza pensar subito al teatro, non ci accorgiamo dell'assenza di qualche cosa? Da che è originato quel vuoto, quasi quello sconforto, onde ci sentiamo inquieti, tristi? Perchè non sentirsi contenti, quando tutte le ore de' nostri giorni vengono adoperate secondo i nostri desiderî e per la nostra salute? Quale voce ci richiama dalla città? Non la si intende a prima udita, ma non si può volgere altrove l'orecchio. L'aria, la libertà, i monti, il mare, non bastano più al nostro spirito. I fatti nostri non sono sufficienti alla nostra curiosità; la realtà delle cose non ci basta. Avere uno spirito vuol dire tendere a forme artistiche, pretendere qualche finzione. La vita, la natura servono a maturarci, ad aprirci lo spirito, ma non già a saziarlo. Dinanzi a una bellezza lo spirito non si addormenta, ma ricorre a pretese tutte sue che si chiamano artistiche.

L'uomo che ha vissuto in città, anche senza essere un cultore speciale di materia drammatica, ed è andato non spesso ma almeno qualche volta al teatro, lontano dalla possibilità di uno spettacolo teatrale sente nella sua anima una lacuna. In molti, questo pare un sentimento basso, una maniera onde superare la noia delle giornate invernali e la monotonia d'una esistenza meschina; ma è pur sempre a confermare la vastità di un'occorrenza umana. Il contadino che, per aver sentito dire o letto sopra un giornale, domanda perchè al suo paese non si fabbrica un teatro, perchè non si recita, perchè non si dà qualche spettacolo, fa capire ancor meglio quanto deve notare quella mancanza colui il quale, vissuto in città, conosce più teatri e più spettacoli. Voi sentirete che l'ideale di ogni paesetto, è la costituzione di una qualsiasi compagnia drammatica. In molti di questi, anzi, sta più a cuore di una scuola, di una sala di lettura, di una banca, perchè è notata profondamente da taluni la sua mancanza. Molti, tra i contadini, basta che giungano a capire in che cosa consiste il teatro, perchè se ne facciano, se occorre, anche promotori.

Con ciò, s'intende, non penso di dire che tutti i paesi abbiano il loro teatro e tutti i paesani si sentano disposti a dare anche un soldo solo per questo. La durezza corticale, i piccoli dissidî, tante ragioni che io non m'incarico di raccontare, tolgono ai paesani quello che, essendo uno svago, può anche riuscire ad essere una palestra sanissima di coltura.

Resta che il bisogno dello spettacolo teatrale è sentito da molti, e va annoverato questo fatto tra' buonissimi, tra' sintomatici se non della spiritualità, della fantasia umana. Quei pochi che si rifiutano anche gratuitamente di porre i piedi nel teatro, sono a narrarci la senilità precoce di certi intelletti o, quel che è peggio, l'oppilazione spirituale loro.



Ma, tornando a colui che ama l'arte e la vita ed è costretto a non poter godere per molto tempo di uno spettacolo teatrale, ci troviamo dinanzi a tutta la vastità della potenza del teatro. Nati e vissuti in mezzo agli studi classici, quasi costretti da metodi educativi a vivere fuori di noi, di ciò che dagli uomini fu compiuto nei varî campi dell'ingegno, noi non siamo più sufficienti a noi stessi. L'ozio vuoto ci annoia, quanto ci annoia la monotonia del nostro ufficio. Il teatro si apre al nostro spirito con il sorriso ed il fascino di nessun libro di versi, di nessun romanzo. L'azione che si svolge sotto ai nostri occhi con persone vive, con fisionomie vere, parlanti, vicinissime a noi, in un ambiente consacrato a questo, non ha l'eguale in tutta la scala delle soddisfazioni intellettuali. Tutti i sensi si trovano esercitati e soddisfatti contemporaneamente.

Nel romanzo, il lettore deve poco alla volta figurarsi i tipi descritti, perchè nessun romanziere può più che ispirare un viso umano. Al teatro,

noi possiamo evitare qualsiasi sforzo di questo genere, perchè sono tutte persone vive quelle che parlano e si muovono. Non occorre impersonare una virtù, uno spirito, perchè a tutto è stato pensato nel modo migliore.

L'uomo che è stanco de' suoi affari, del suo ambiente e persino della sua città, desideroso almeno di qualche ora che lo tragga fuori dell'ordinario, cerca un teatro ove si rappresenti qualche capolavoro. Bellissimo anzi sarebbe, con questo desiderio, poter sentire un gran lavoro nuovo, il quale, con la sua novità, portasse lo spettatore in un mondo ignoto, lo attraesse con vicende emozionanti, con concezioni profonde in un'atmosfera inattesa. Allora sarebbe più spiccato il vigore dello spettacolo teatrale, allora lo spirito fin dalle prime battute oblierebbe ciò che lo accascia, per goder visioni migliori. Perciò, poi che assistere a una *prima*, la maggior parte delle volte, vuol dire annoiarsi e persino inquietarsi, lo spettatore perito cercherà opere celebri. Meglio per lui, per le sue ore di divagazione, se questa opera è nota a tanti fuorchè a lui; egli sa che dovrà provare emozioni forti e si prepara allo spettacolo come a un rito della sua religione. Dalla sua poltroncina egli, ancora con le idee che lo molestano, ancora con l'alito del suo vecchio ambiente che lo aduggia, aspetta che il sipario cessi di essere il limite, la muraglia che divide la sua realtà dalle sue illusioni. Egli pensa: Quante sarà lo scenario? Mi troverò al mare o mi troverò in campagna? Sarà un palazzo principesco

o una taverna? Chi lo sa? Può essere che ci siano dei pastori, come può essere che ci siano dei sacerdoti.

E, mentre egli pensa, ecco aprirsi con il sipario un nuovo sfondo alla sua fantasia, ecco con l'apparire, il muoversi, il parlare delle persone del dramma, svanire i suoi pensieri per dei pensieri nuovi. La finzione che egli vede, non sempre ben costituita così dalle vedute come dalle persone, non toglie che egli si lasci dominare tutto dal fatto rappresentato. Egli lascia dietro di sè più che mai i suoi pensieri di prima, se a qualche sua vaga simpatia corrispondono in parte e i luoghi e i concetti. Se del mare da molto tempo non vede lo specchio e da molto tempo sognava tornarci, come fosse un bambino, gli basterà qualche accenno per sentirne subito persino la brezza. Se della storia vede riprodotto quel periodo che più di tutti lo ha interessato, gli parrà subito che quella carta pesta sia muro, rocca inespugnabile.

Del resto, è proprio su questa suggestione che si basa il teatro. Esso non deve che dare gli elementi sufficienti all'accensione della fantasia. Lo spettacolo teatrale, non è fatto per coloro che mancano di cerebrazione, non sarà mai fatto per coloro che non sono uomini. L'uomo che è dotato di un linguaggio nel quale in una parola si può trovare l'espressione di un sentimento, non può, ricorrendo al teatro, sperare in un metodo troppo comodo. Se una parola deve bastar-

gli per comunicargli un'idea, una scena deve poterlo illuminare più di tutto un intero trattato.

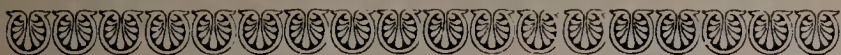


Mi si ripresenta l'occasione adesso di parlare delle esagerazioni del cattivo verismo, di quel verismo che vuol negare allo spettatore qualsiasi dovere mentale. Esso sostiene che non si deve lasciare di un fatto nessun particolare, affinchè non sembri inverosimile. Ma noi diciamo che questa affermazione vale la negazione dello spirito umano. L'arte vera è stata sempre concisa e se per alcuni non lo è, è perchè non è più arte, ma miseria profonda e vergognosa dello spirito. Lo spettatore si richiede che non sia già un fanciullo di quattro anni a cui si deve insegnare ancora a distinguere i colori. Lo spettatore diventa un partecipante all'azione e in qualche modo un attore stesso. L'autore stesso concependo un fatto, per quanto gli dia fondamenti reali, non può già pensare a tutte le occorrenze reali di quei suoi esseri. C'è bisogno del teatro per sapere che l'uomo è un animale, un organismo simile a quello di un cane o di un piccione? E allora perchè cercar di dar colorito alle proprie scene, ricorrendo a utensili che tutti conosciamo e usiamo? Quello che opera il romanziere su di un fatto reale, dobbiamo far noi su di una finzione teatrale. Devono bastare i caratteri principali, a darci la convinzione di tutte le particolarità inferiori. L'arte che fa da serva di casa non trionferà mai,

perchè l'arte sarà sempre nell'originalità di un fatto, di un gesto, di un sentimento.

Ma noi, ancora una volta, abbiamo perduto di vista il nostro spettatore, l'uomo che entrando in teatro vuole escire dalla sua cerchia. Egli è lì, seduto in mezzo a tanti, non solo con gli occhi ma con tutto il suo spirito su la ribalta. Egli, dietro alle finzioni, vede come tante realtà, vede tutte le figure della sua imaginazione commossa. Egli, che per gli avvenimenti della sua vita, che per gli sforzi della sua lotta, si sentiva tutt'altro che allegro, tutt'altro che rivolto ad idealità, sorride di cuore. A quel fatto storico che sempre gli era parso una leggenda, a quell'epoca, a quegli uomini, che prima non sapeva non vedere che dietro ad un velo di menzogna, dà l'importanza e la palpabilità della sua stessa esistenza. A quella passione con islancio egli dà tutta la sua passione, e a quei colori tutto il suo colore e a quella poesia tutta la sua anima, imbevuto, compenetrato, inebriato di un'atmosfera che pare dei sogni.

Aristotelismo ed aristocrazia



Il pensiero moderno dinanzi alla Poetica d'Aristotile perde le forze, si arresta, ha come l'impressione di trovarsi di fronte ad una cosa estranea.

Già il Metastasio, inveendo contro i critici francesi, aveva sentito questo, aveva capito quanto inceppava la fantasia del drammaturgo l'eccessiva adorazione del filosofo macedone. Ma la sterilità loquace di molti critici non voleva scendere dal campo ideologico a quello della vita, ma la cocciutaggine di certi dittatori non voleva altro che lanciar leggi senza per nulla curarsi degli effetti che ne derivavano.

Il Trissino, per mostrare l'inviolabilità del verbo aristotelico, scrisse la « Sofonisba » una delle tante Sofonisbe — la decima, la ventesima, non so più — ove se non tutto è d'Aristotile, nulla per certo è drammatico e vitale. Pareva che gli scrittori, smarrito ogni buon senso, perduta ogni capacità non volessero far altro che imitare, imitare ed imitare.

Ma imitare che cosa? chi? quale opera? quale autore tragico?

Questo non sapevano gli scrittori.

Avresti detto che in Aristotile non vedessero già un figlio, ma il padre della Tragedia. Non volevano comprendere che Aristotile non era che un cristallizzatore di quelle forme non già ideate da lui, ma da lui tolte dalla Tragedia, dal genio dei tragici, dall'intelligenza apollineo-dionisiaca. Perchè, dunque, non rivolgersi più tosto, ad imitare un pò di vigore, alle opere dei tragici stessi?

Aristotile!

Ed era detto tutto. Per diventar celebre non c'era che volgarizzare la Poetica. Per conoscere la bile dei letterati non c'era che fare un appunto alla Poetica.

Cosa non costò agli scrittori di un secolo la *Katarsis* aristotelica? So soltanto che per legger tutto quello che fu scritto a proposito non basta la più viva curiosità. Aristotile poco alla volta era diventato una sibilla. Anche ciò che non aveva detto gli si faceva dire. E la mancanza di qualsiasi genialità degli scrittori cercava nascondersi sotto il *pretesto aristotelico*, studiava scusar se stessa col dire che se i drammi che dava fuori non erano che rigide cose la colpa era sempre e poi sempre della Poetica.



Quali, in realtà, le colpe della Poetica di fronte allo sviluppo del Teatro?

Colpe? Nessuna.

Io ho detto che il pensiero moderno è tutt'altra cosa, ma con questo non fo nessun addebito a chi non esprime che un'epoca gloriosa. La colpa della Poetica è — come ho detto — la colpa di coloro che, non sapendo come procedere, hanno voluto picchiare ad ogni costo alla oltre passata porta d'Aristotile. Ma Aristotile non ha colpa, anche perchè non ha detto nulla; sono i tragici greci che hanno detto. E tutta la responsabilità ricade sopra i pessimi imitatori. Aristotile non ha che il bel torto di aver studiato il teatro greco, mentre noi abbiamo avuto la brutta ingenuità di non capire il significato della Tragedia.

Noi abbiamo creduto di non dover far sentire l'epoca nostra nelle nostre opere, ma l'abbiamo fatta sentir più che mai nella involontaria e gofissima parodia del contegno antico. Noi, pensando di non aver elementi sufficienti per figurar su la scena, li diminuimmo grandemente, attaccandoci alle regole antiche.

Ogni epoca ha il suo teatro, invece. Questo è da intendere; anzi nulla va così d'accordo con le grandi e le piccole trasformazioni sociali come il teatro. La società nostra non è la società greca ed il teatro nostro non può essere più il teatro greco. E se è ancora possibile qualche avvicina-

mento tra questi due, non è da vero per arte di nessuna Poetica di nessun filosofo, ma per virtù spontanea del drammaturgo. E, per esprimermi meglio, una passione greca può essere ancora una passione dei nostri giorni, ma non già più obbedendo ai precetti aristotelici.

*
* *

È un fatto innegabile che *aristotelismo* suoni *aristocrazia*.

Come noi vediamo ancora non entrare nei salotti aristocratici altro che le rimaste famiglie dei nobili, così Aristotile non permetteva che l'*azione* avesse per personaggi uomini di ceto basso. Egli non accettava che la stirpe regale. Ma se questo era il mondo tragico alla Poetica era di fatti il solo mondo tragico dei poeti. E se il filosofo non degnò d'uno sguardo il mimo, se non si curò di prescrivere le norme della commedia, fu per non allontanarsi dalla stirpe degli eroi.

Aristotelismo suona aristocrazia; ma possiamo dire con questo che costituisca un'insolenza, ma possiamo sostenere che abbia un senso denigratorio? No. È fuor di posto inveire contro Aristotile o contro i tragici, quasi per punirli di non aver voluto vedere le virtù della gente modesta. L'aristotelismo non è aristocrazia nel significato moderno, ma soltanto nel senso antichissimo. L'aristotelismo non è che una constatazione dell'intelligenza dell'epoca. Era impossibile fare af-

facciar per primi su la ribalta quelli che nella società erano gli ultimi e per coltura e per coraggio. Per quanto la civiltà greca fosse di un'altezza indiscutibile, non si può da essa chiedere più di quello che la società poteva dare secoli e secoli addietro ai nostri.

Se noi ci siamo formati dell'uomo un senso superiore a quello che avevano gli antichi, non è già per un nostro maggior spirito umanitario, ma soltanto perchè l'uomo oggi si comporta in modo da togliere di sè un ragionevole disprezzo. L'aristotelismo era la stima che al tempo della Tragedia si aveva dell'uomo. La spiegazione di esso è tutta nel suo tempo.

La parola *re*, in un popolo che con la conquista portava la civiltà vera, aveva quel significato che non può assolutamente aver più.

Chi più grande per lo spirito greco di colui che s'avanzava nel mondo barbaro a scopo della più alta intellettuale civilizzazione? Nessuno. Un eroe! Ma chi poteva essere eroe? Ma s'intende eroico non poteva essere che uno spirito grande, una mente educata all'arte, un'intelligenza in tutto e per tutto greca.

La glorificazione dell'uomo non deriva che dall'affermazione dell'uomo stesso. Ed ora, quale uomo si affermava nella terra del classicismo, se non quello che costituiva il tipo del conquistatore, se non quello che esciva dall'ambiente alto?



L'aristotelismo comincia a peccare quando esce fuori dell'epoca sua.

L'aristotelismo comincia a cadere quando diventa il vessillo di chi non sente la tragedia greca e conosce tanto meno il momento in cui vive. L'aristotelismo conduce alle ridicolaggini, quando vuol servire a soffocare i nuovi aneliti della tragedia, quando nelle mani del Voltaire insorge contro lo Schakspeare, quando ogni poeta prima di scrivere, prima di fissare le proprie fuggevoli emozioni, vuol tornare ai secoli scorsi a recitare a memoria la Poetica. Allora proprio l'aristotelismo merita tutto il nostro disprezzo. Lo merita quando fa rimbecillire il genio dietro costrizioni senili e quando toglie alla vita la forza dinamica per chiuderla, come un serpente, dentro un grande barattolo. Lo merita quando esciti fuori dall'epoca degli incapaci, fa ancora perder tempo a chi vede i re non più soggetti da tragedie nè da commedie neppure, ma da semplici farse.

L'aristotelismo con tutta la sua influenza su i vari secoli della letteratura, si presterebbe per uno studio importante sul valore etico dell'uomo nei diversi tempi.

È certo che l'aristotelismo è tutto una spontaneità ed è indubitato che una volta il popolo fosse realmente plebe. Noi oggi pecchiamo di troppo buon cuore quando vediamo la plebe dei secoli scorsi all'altezza del popolo odierno. Il solo

cattivo significato dell'espressione plebe rivela di essa l'antica ignominia. Di rispettabile non c'è che ciò che si fa rispettare. La plebe era senza dubbio quella che oggi non si trova più, neanche nei bassi fondi sociali.

Il cambiamento dei personaggi della scena, la scomparsa dei re, degli eroi del regno per dar luogo agli uomini della vita ordinaria spiega tutta l'evoluzione della società.

Come non esisteva scopo offensivo nell'aristotelismo, non ne esiste in quello che oggi non con troppa bella parola potremmo chiamare socialismo artistico.

Quegli stessi letterati che oggi si affaticano a sostenere che non vogliono partecipare alla vita politica, scrivono drammi che sembrerebbero animati da spirito opposto a quello dei greci. Invece, nessuna malignità meditata. I Greci rappresentavano l'uomo dell'epoca loro; noi rappresentiamo l'uomo dell'epoca nostra. Quando un greco voleva figurare una grande passione frugava tra le mitiche stirpi reali. Quando un drammaturgo dei nostri giorni vuol dar vita a un affetto vivace non può che prendere un borghese qualunque.

Perchè?

Il perchè ve l'ho detto. Perchè tutto l'ingegno, tutta la forza non la si trova che nel popolo; perchè il drammaturgo nello spasimo gioioso dell'estrinsecazione evoca l'uomo che meglio può rappresentarlo. E come si comportava Eschilo si comporta Ibsen, come non mirava all'insolenza

sociale l'uno non vi bada l'altro. L'uomo che ambedue pongono su la scena non è che l'esponente del valore etico che loro danno all'uomo.

*
* *

Per quale lunga via, con quanti piccoli passi il teatro è giunto dall'aristocrazia al punto d'oggi!

Quanto siamo già lontani da coloro che non capivano la tragicità della vita ordinaria, e dallo stesso Voltaire che scriveva: — è necessario porre sempre nella tragedia uomini illustri! — Quanti misteri non ha rivelato la psicologia! Quanta verità nell'espressione del Diderot: — rammentatevi che non v'è alcun principio che un uomo d'ingegno non possa violare! Chi sa quanti, timidamente, prima del Corneille avranno pensato ma non osato dire: che su la scena si poteva mettere qualche cosa che interessava più delle vicende regali!

*
* *

Ho detto che il pensiero moderno non sente più l'aristotelismo. Devo aggiungere che più che sciocco lo ha reso ridicolo.

Perchè?

Perchè mai la tragedia fa giustizia così severa ai re e ai nobili? Perchè oggi non facciamo capace d'una passione quella che fu già stirpe tragica? Perchè l'arte volge così disdegnosa le spalle a chi un giorno non volle distaccarsi da

essa? Si deve arguire da questo che è una razza degenerata dissanguata inanimata quella dei re?

Io non voglio arguir nulla.

Io voglio guardare l'anima del drammaturgo moderno, voglio guardarla come la più sicura esaminatrice del valore umano. Ed io non vedo in essa nè re nè nobili nè reggie nè altari. Io vedo uomini che sembrano piccoli, esseri che sembrano umili, vite che sembrano chiuse. E vedo, invece, questi piccoli esseri stessi, grandi quanto la grandezza delle passioni immense. Vedo che l'uomo oggi non è più rappresentato che da essi. Io cerco nelle tragedie moderne i re e li trovo, indovinate dove? nelle farse, nelle *pochades*! Io cerco gli operai, i miserabili, nelle commedie, nelle farse e li trovo come eroi nelle tragedie!

Perchè? Perchè?

Perchè il teatro vuole la forza, perchè la forza non è più in una razza che è già sfinita, perchè i letterati stessi vengono dal popolo, perchè — se non vi basta — voi avete all'ordine del giorno, nella vita reale, mille tragedie del popolo, ma non saprete mai che una principessa per intelligenza, per affetto ha compiuto un atto tragico.

E il poeta non può più che ispirarsi nel popolo, non può più accender se stesso che in quei sensi che spingono la società a continue trasformazioni. Oggi su la nobiltà pesa il più spontaneo scetticismo. Non si crede più che essa sappia amare e neppure ch'essa possa sentire;

non lo si crede più, perchè essa va sempre più spegnendo il suo piccolo ardore. La vita noi non la sentiamo più fuori dell'ambiente turbinoso, noi non la vediamo più fuori della lotta per l'esistenza, non la possiamo più cercare ov'essa più non è.

I nobili e i re, vivi ancora, ci appaiono come mummie nascoste, come sembianze d'altri tempi, e, pur costando molto giornalmente per il loro fasto, giornalmente ci passano dalla memoria col disprezzo proprio della vita per tutte quelle cose che son morte.



GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01008 1905

